من إحدى الزوايا

يحيى حقي



مرت به بعد النكسة فترة عاش فيهـا ذهول الصدمة ، يتحرك بفضل من تدافع قديم لا بدافع جـديد . الرؤية غائمـة ،والنفس غائصة لا تقف منه وجهـا لوجه . تهمس له : فيما بعـد ، فيما بعد . الآن لا وقت الا للخجل ، لا للمحاسبة ، ولا حتى للندم . ولكن ارادة الحياة ـ أقوى الغرائز ـ عادت فالتقطت فتات أنفـاسه ونظمتها ، الحيـاة هنا ليست الأكل والشرب والسعي لطلب الرزق أو الأنس ، الحياة عنـده تحقيق الذات من خلال التعبير عنها بلغة الجمـال ،صلاة لبديع السموات والأرض ، وترنما بقدر الانسان وطيب معـدنه ، ونشيدا للعـدل والخير . ان لم تكن تلك حاله فهذا على الأقل وهمه . وبلغ من استغراقه فى هذا الوهم أن أدهشه وأسعده رغم الغمة شعور طارىء بأن ارادة الحيـاة عنده ـ فردا ـ هى انعكاس لارادة الحياة فى الأمة ـ جماعة ـ هو زهرة ـ من عديد ـ رحيقها من عصارة الشجرة ،من أجل حبه لأمته . جذرا وجذعا ، أغصانا وفروعا ، زاد تصميمه على الحياة ومد كفيه فى الهـواء كأنما يسـند أعمدة غير مرئية لئلا تتهاوى فى مشهد من يوم القيامة . ثم عـاد ووضعهما على عينيه ليرى نفسه من جديد .

ظن أن هذه الجولة الأولى من الأخذ والرد بينه وبين نفسه قد هتكت له الظلمة التى خيمت على طريقه وأنارته له من جديد واعتزم المضى فيه ، كعهده من قبل . فاذا بها لشدة وجله لا تسلمه الى مرفأ ، بل الى بحر لجى من الريب والشكوك ، تزلزل كيانه وتهدده بتلطيخه بالضعة والهوان . صوت يهمس فى قلبه : أمتك الآن ليست فى حاجة الى زهرة فى شجرة ، بل الى ظفر فى مخلب ، الى ناب فى فك ، الى الوقوف فى الجبهة والسلاح فى اليـد . ولا شىء عندك أنت سـوى الكلام وما جدوى هذا الكلام الآن ؟ تؤذن أو تدق الناقوس فى معبـد داسته خيول العـدو ؟ والدم لايزال يقطر من جدرانه ؟ لاحديث اليوم الا عن النصر وللنصر ، الا عن التبصير بالخطر واستنهاض الهمم والحث على الجهاد والدفاع عن الشرف والعرض والكرامة ، حديث مباشر صادق ، بلا زخرف بلا رمز ، يدب على الأرض ولا يحلق فى السماء حتى يغيب كأنما وراء النجوم فلا تلحقه الا سبحات الخيال عند أولى العـزم والكشف ، حـديث مباشر قادر على الوصـول الى الجماهير فلا يخاطب الصـفوة وحدها . فز من مخدعك وانتفض من شكك واخرج هائما لتكون واحدا من هؤلاء الدعاة الذين يجوبون العمار وحتى البرارى ، بلد يشيلهم وبلد يحطهم ، كأنما تطاردهم الوحوش الضارية ولا يطأون الا على الجمر ، ليست لهم الا صرخة واحـدة تصـدها جنبـات الجبـال فيتجـاوب صـداها مجلجلا عبر الوديان :البدار ! البدار !

فان لم تفعل فخير لك أن تسكت . كل كلام آخر هزر وشقشقة فارغة .

بعد أن عاش ذهول الصدمة عاش شكوك اليقظـة ، الشك جفف معينـه ، ألجم فمه ، أشل قلمه . ومضى يدور على اخوانه كالشحاذ يسـألهم احسـانا ، كلمة منهم تنبىء أنهم

لا يعانون ما يعانيه ، لئلا تخرس كل الأصوات ، عساهم أقوى منه عزما وبصرا وأغنى حكمة وهداية ، فاذا بكثير منهم حالهم كحاله ، قالوا له بأصوات متسلخة كأنها من فرط الأنين • والوجوه مشيحة والعيون الى الأرض : كففنا اقتلعت الزوبعة أوتادنا ، نحن الآن في مهب السموم • وجئت شكوكه فارتاب في صدقه وصدق أصحابه واتهم الجميع - وهو على رأسهم - بأن السكوت لا عن أنفة بل عن عجز ، فكاد الشك يسلمه الى اليأس •

واليأس ثقيل كبحر من الزئبق ، عسير أن يغوص فيه الانسان ويغرق ، لابد أن يطفو من جديد على السطح ناجيا ، وأحس صاحبنا بيد رحيمة تحمله وترفعه من حلكة الأغوار الى عالم الضياء ، لأن هذه اليد لمست أنه يأبى الضياع ويرفض الهزيمة ، فهان عليها ثقله وخيابته •

حينئذ برزت له نفسه وجها لوجه ، وبدأ التحاسب ، راجع سجل ماضيه فتكشفت له أخطاؤه وجوانب ضعفه وتقصيره • كان المأمول منه لو ثبت اخلاصه وصدق عزمه أن يكون أكثر عطاء لأمته ، لم يمنحها كل حقها عليه ، ولكنه تبعثر بالتلهي والجرى وراء بريق زائف ، متعجلا لايتأنى ، راضيا بالحسن دون الأحسن وبالعرض دون الجوهر ، ولولا بقية من الاشفاق عليه لا تهمته نفسه بأنه كان يغش أمته • وما جدوى الاعتذار بأن الذنب لم يكن عن عمد ، بل من فرط الغرور والخيلاء•

وأنارت له النوبة بصيرته وطريقه ، هذه المرة عن حق ويقين ، انه مطالب بأن يمضى فى مسلكه الذى رسمه له قدره وقاده اليه طبعه ، هو حياته وان تقلب فيها بين النعيم والجحيم ، ساعة الوصل وساعة الهجر ، أن يعود الى نظم تسابيحه وترانيمه وأناشيده ، زهرة من عديد فى شجرة هى ، ولكنها تفوح بارادة حياة عنده ، فهى لا تقل أثرا عن ظفر فى مخلب أو ناب فى فك أو سلاح فى يد على جبهة ، لأنها أيضا تنطق ارادة الحياة فى أمته ولكنه أدرك أن لا بد له من الالتزام بشروط ليطمئن ضميره ، هى ليست قيودا على حريته بل معالم هداية على طريقه الذى اختاره عن رضى بمحض ارادته :

أن يتمتم فى سره قبل أن يبدأ باسم الله والوطن ، لا يكتب شيئا الا ترسم أمامه أمته ، وخالط وجدانه وجدان الشعب ، وقصد الى خدمته وغرز الثقة فى نفسه ومستقبله ، حثه على البصر والادراك وحسن الذوق ، تنبيهه الى أمجاد الأمس وأخطار اليوم لتنطلق كل قواه الكامنة • ليكن كلامه نجوى صديق الى صديق ، لا درس أستاذ لتلميذه ، لا تكبر بل خشوع ، لا خيلاء بل تواضع •

أن يقتصر على الجوهر دون العرض ، بلا اطناب فى غير طائل ، فلا وقت للثرثرة ، بغيضة هى فى زمن النكسة • أن يخلص لمسلكه الاخلاص كله ، مكرسا له غاية جهده فلا يتبعثر كما فعل فى الماضى بالتلهى والجرى وراء بريق زائف ، أن يبذل غاية طاقته للتجويد والصبر عليه ، كان حياته رهن ببلوغ عمله حقه من الاتقان • انتهى بالنكسة عهد الاستهانة والعجلة والاستهتار •

أن يهدف الى القيم الرفيعة ، فلا ردة عن السقطة الا بالسمو ، لا معيار لمقدارها الا بمقداره ، ما أبشع السلع الرخيصة التى تزحم سوق الفكر فى زمن النكسة ، هى مبعثة للحيرة والامتعاض والشعور بالعجز والهوان • انها أصبح اتهام يشير الى امتداد الماضى الى الحاضر ، والمطلب هو الوصل بينهما ، وتبدل حال عكس حال • لا وقت فى النكسة للغث والتافه ، حتى ولو كان الكلام هزلا •

اذا التزم بهذا كله فليكتب ما يشاء كما يشاء ويهوى ، هل هو فاعل ؟ هل هو قادر ؟



من بعيد ..

حسين ذو الفقار صبري

فرغت من حزم حقائبي استعدادا للسفر الى باريس ، وهبطت الى أروقة الفندق ، فأمامى فسحة من وقت ، ساعتان او يزيد ٠

ومضيت متجولا هنا وهناك ، لا شك ان هناك مصريين غيرى ، عشرات بل ربما مئات ، فجأتهم أخبار الهزيمة ، بعيدين عن بلادهم ، في طريق ذهاب أو عودة ، حالهم مثل حالى ، جميعا قد اذهلتنا الصدمة ، دهمتنا ، خاطفة مباغتة ، فلم نسترد بعد أنفاسنا ، بل مشدوهو الفكر ، جميعا في هذه اللحظة كالسائرين نياما

وتقودني قدماى الى قاعة فسيحة ، رص جانب منها بمقاعد وأرائك وثيرة ، فتتخاذل أوصالى ، مكدودة مهدودة ، وتغوص بى الى جلسة لينة مريحة ٠

وأشخص بعين ساهمة الى أمام ، بنظرات تائهة كأنما ساعية الى تجاوز حدود المكان ، فلا أرى الا غبشة من خطوط متحيرة،ورويدا ثم رويدا تنضبط الأبعاد الى نصاب ، فاذا أمامى على الجانب المقابل، ممتدة بضلع القاعة فسيحة الاجناب ، تلك اللوحة الحائطية الرائعة ، التى أودعها الفنان المكسيكى الكبير ، ديبجو ريفيرا ،حر وجدانه تجاه مرحلة ، هى قطعا من أخطر مراحل الثورة المكسيكية ٠

كيف هذا ؟ ومن ذا أتى بهذه اللوحة الى هذا المكان ؟ الا أن يكون قد انتزع الجدار من أساسه فنقله نقلا ! أم أن أروقة الفندق وقاعاته قد أعيد تنسيقها ؟ لا غرو اذن أن شعرت عند مقدمى بالأمس أن مداخله ـ فندق « ال برادو » هذا ـ غريبة على وكأنما اشاهدها اول مرة ، رغما من أنه نفس الذى نزلت به عام ١٩٦٠ ٠

فهذه القاعة ، التى تنفسح الآن رحيبة من حولى لم تكن أصلا سوى غرفة طعام ، جلست فيها عدة مرات مع زوجتى ، رافقتنى فى رحلتى تلك الأولى ومائدتنا الصغيرة واحدة من عشرات متراصة تكاد أن تكون لصق نفس هذه اللوحة الحائطية ٠

لم يتهيأ لى وقتذاك ، مع الأسف ، أن أتذوقها ، بل أن أعيرها ولو بعض ما تستحق من التفات ،فقد كان المكان ضيقا بعض الشىء ، مزدحما بحركة الخدمة ، مصطخبا بلغط من أحاديث وجمجمة الآكلين ، ثم رنين متصل وصلصلة لا تهن ، اذ تصطك أدوات تناول الطعام والشراب بعضها ببعض ، معدنية وزجاجية وخزفية ، جلبة وضجيج وحركة متصلة ، متراوحة بين جيئة وذهاب ٠

ولكن هاذى تطل على الآن فى روعة وجلال ، فى اطار من هدوء وسكون ٠

صاحبها ريفيرا ، أحد فرسان ثلاثة ـ مع اورسكو وسكيروس ـ هم رواد التصوير الحائطى ملمحا مميزا للفن المكسيكى الحديث: صيحة دوت ايذانا بميلاد جديد ، فانطلقوا يترجمونها الى الوان صاخبة وتشكيلية فياضة ، متفجرة عبر

الاطارات التقليدية الضيقة ، فلا يسعهم التعبير عن ديناميتها العارمة الا ان يجهروا بها على الحوائط والجدران ، بل وعلى واجهات المبانى الضخمة ، يغمرونها فى مد طاغ ، فلا يتركون منها شبرا او فترا ٠

صيحة امتزجت فيها آلام الوضع واصطراخاته باستهلال صاخب ، تحية للفجر وقد انبلج ،صيحة دوت اذ تفجرت المشاعر عقب أن تهاوت دكتاتورية بورفيريو دياز ، فتختلط زعقة الانتفاضات بضرام الاصطدامات ، وهرج الفوضى بالهتاف للنصر وقد اعتسر غلابا ٠

بل أعمق من هذا جميعا ٠٠ صيحة الضمير المكسيكى ، اذ يكتشف فجأة ذاتيته ، بعد أحقاب من معاناة لوجدان قد تمزق الى انفصام ، بين تراث هندى عريق وبين قيم من حضارة غربية انقضت عليه فى أوج تعصبها الدينى والعنصرى، تتقحمه فتنتهكه ، ميلاد الشخصية المكسيكية ، اذ تنبثق أخيرا الى حياة ، بأن تعتسر النقيضين المتضادين الى تمازج فالتآم ٠

فالمكسيك هو البلد الوحيد فى امريكا اللاتينية – فيما أعلم – دان شعبها لزعامة هنود حمر خلص او مخلطين ، فتقدس ذاكرهم أبطالا قوميين ٠

لست أدعى لنفسى ثقافة – [illegible] منها حصيلة – بالفن التصويرى ، ولكن لوحة دييجو ريفيرا تطل على وكأنما هامسة بلسان ، بل نافذة الى أغوار النفس ، فتعتمل بمشاعر غير تلك التى كانت تمسنى رفيقا – اعجاب طارىء وبعض رهبة ، ثم تفوت – حين وقعت عليها عينى أول مرة منذ سنوات ٠

فهكذا الاعمال الفنية العظيمة،انسانية المضمون الناطقة بعمق وشمول، لها مع كل انسان رابطة من حوار ، وان اختلفت من شخص الى آخر فى المدى والمضمون ، فانما رهن بجهد المرء أو طاقته على التجاوب ، تعطيه بقدر ولا تزيد ، تقابل النظرة العارضة بمس رفيق ، فاذا ما تمعنا استجابت فتفتحتم عن أغوار تترى اثر أغوار ، بل هكذا سلوكها مع الشخص الواحد بعينه ، رهن بما يكتنفه من ظروف وأحوال ، مستنى عام ١٩٦٠ باعجاب طارىء ، حركت والحق يقال بعض رهبة فى مشاعرى ، خيل الى كأنما بها كوامن تود لو ان تفضى بها الى ، ولكنها ككل عمل فنى عظيم موكلة بشمم واباء ، حسبها ما تحمل من اشارات وتنبيهات ، وحسبى منها مسها ذاك الرفيق ، الا ان اتقدم فالتقط خيط الوصال ، فينعقد بيننا تيار من حوار ٠٠٠

وليس عندى حينذاك متسع ، فالاتصالات مع المسئولين تأخذ منى جل وقتى ، فاذا ما خلوت ، تلقفتنى الجاليات العربية – فتلك أيام الوحدة مع سوريا – ولكن لا محيص من الاعتراف بأنما التمس لنفسى معاذير ، أفلم يكن هناك متسع من لحظات ، قصار ربما كانت٠ ولكن حرية بان اجد فيها ثراء روحيا لو اننى افرغتها لتأمل فمناجاة ؟

حقيقة الأمر أن اهتماماتى ، خلال رحلتى تلك الاولى الى أمريكا اللاتينية ، ملأتنى زهوا بنفسى ، كأنما كشاف يرتاد عالما لم تقع عليه عين انسان ، فهاذى قارة بكر تموج بشتى الاحتمالات ، اروده موقنا بانى فاتح ، باذن الله ، أمام وطنى وأمتى العربية آفاقا ومجالات ، سرعان ما تؤتى ثمارها اذا ما توثقت مع هذه الدول اللاتينية الأواصر والاتصالات ٠

فاما انى لم يتحقق ما ارتجوت ، فليس هذا مجال الخوض فى التعقيدات المكتبية التى حالت بينى وبين التنسيق العملى لما كنت اصبو اليه وأتمناه ، أو ربما كان قصور امكانياتنا ، عقب سنوات التخلف التى سبقت الثورة ، هو الذى فرض علينا أولويات فى مجالات أخرى ، فتحول بيننا وبين أن نولى القارة اللاتينية ما كانت جديرة به من اهتمام ٠

ليس علينا ٠٠ انما أجلس الآن قبالة هذه اللوحة ، فى فسحة من بعض وقت ، مشتت الذهن اى نعم،افقى أغوار نفسى اعتمالات من أسى وجزع، أسى على ما أصاب وطنى من هزيمة قاسية ، ثم جزع من احتمالات المستقبل، الى حضيض من هدة نفسية ، أشد ما تكون اتضاعا اذا قيست بما كانت تشعه ثورتنا فى نفوسنا من آمال كبار ٠

فمتى واين تنكبنا النهج ؟ ومتى ثم كيف سربتنا الشعاب ٠٠٠ ؟

***

قادتنى اذن قدماى ، اذ مضيت متجولا على غير

هدى ، الى هذه القاعة الفسيحة ، حيث رص جانب منها بمقاعد وثيرة ، تغرى المرء بلين جلسة ، مستدرجة اياه اذا ما لبى ، الى أن ينظر الى تلك اللوحة الرائعة ، فيتأمل ويستمتع •

ولكنى فى حال من هدة نفسية ، وعينى شاردة ساهية الى أمام ، لا تكاد تميز الا غبشة من خطوط والوان متحيرة ، وورويدا ثم رويدا تنضبط الابعاد فاذا بلوحة ريفيرا واضحة المعالم ، وكانما قد استحضرت فجاة من غيهم انتكثت فيه المعايير •

بل ليس هكذا تماما •• وانما استحضرت أمام شريحة من ادراك قد انسلخت ـ وكانما فى حالة من انفصال ذهنى ـ طافية الى شهبة من وعى ، متحركة مع الحواس ومع ما قد يمسها من انطباعات ، متداعية معها بعض الشىء الى صورة تاملية من تخيلات أو تاويلات ، اما كيانى ومشاعرى جميعا فمتبلدة ، سادرة الى تخثر وفتور ، وقد استنزفت طاقاتها ، اذ غيض بها الى دوامة من حيرة وضياع ، وربما أن انفلتت أحيانا فتفور ، ولكنها فورات سرعان ما تخبو فتهمد ، فيالها من هدة تلك التى زعزعتنى فسلبتنى رطيد همتى ، جميعا او يكاد !

وتطل على لوحة دييجو ريفيرا فى روعة وجلال •• كلا ! بل رقيقة ، حانية على بايماءة من دعوة وترحيب ، وتنجذب عينى الى تلك الشخصية الرمزية ، تتوسط اللوحة ، متصدرة الصفوف البشرية التى تعج بها ، والتى سبق أن أثارت فى نفسى بعض رهبة منذ سنوات ، بهرجة من ملابس أنيقة ، هى « روجة » القرن التاسع عشر ، عنوان السيدة السادرة الى دعة ونعيم ، متقلبة فى رغد من عيش ، متفتحة لمتاع العواطف ، دنيوية الى أقصى الحدود ، ولكنها دنيوية قد أرهفت غرائزها الحسية بحثا الى مغلفات من رقة متناهية ، فى اطار من تانق خلاب ، ثم الصدمة اذ يتبين المرء أن طلعتها انما جمجمة آدمية ـ أم هل أقول « حوائية » ؟ ـ متأرجحة على سنان هيكلها العظمى ، شاخصة الينا ، فى بشاعة مفزعة ، من تجاويف ثيابها الباذخة الرافلة ، بل يزيدها بشاعة أن افتر ثغرها عن بريق ابتسامة ، لا يستقيم لها وضع على محيا

ـ ربما ان كان فيما مضى ريان أسيلا ـ ولكن قد نهشت عنه الآن أسباب الحياة •

وحرص ريفيرا على أن يصور نفسه الى جانبها ، صبيا يتطلع منبهر العين الى أمام ، بينما تمتد يد « الفناء » ـ وقد ألبست قفازا حريريا ناعم الملمس ناصع البياض ، فيما خيل الى ـ فتطبق براحتها على أصابعه ، كانما الأم اصطحبت ولدها فى نزهة الى حيث عجيج الحياة •

« الفناء ! الدمار ! اى وطنى الغالى العزيز •• هل أزفت الساعة فتطبق اسباب الدمار على ذراعك الفتية ؟ هل يقاد بك يا ترى الى فناء ! »

وتصيبنى رعدة لهذه الفورة المفاجئة ، ثم تتراخى أوصالى فى اعياء ، فاللوحة الحائطية الضخمة انما مضطربة بمواكب متراصة من شخوص ، دليلا حيا على أن الشعوب لا تموت ، انما الفناء هو قدر الانسان ، وأن يصور ريفيرا نفسه هكذا ، فحرصا منه على ان يكشف عن دخيلة مشاعره المصطرعة اذ دفع به الى موكب الحياة فى رحلة مآلها محتوم ، فالحياة بجميع ما فيها من متاع يختلب القلوب ، وتنبهر له النفوس ، وتتطلع اليه الآمال أو الاطماع ، انما تحمل دوما فى جوفها نطفة الفناء •

لوحة مكتظة بصفوف متراصة من خلق ، يضطربون بين حركة وسكون ، من عمل دائب الى تفاهة اهتمام ، من خلو بال الى اعتمال مشاعر ، من استمتاع الى معاناة ، من تطلعات الى خمول ، ومواكبة لصيقة فيها الأناقة والبهرج من ناحية ، وبؤس الحال والأسمال الرثة من ناحية •

جميع هذا قد احتوته خلفية من أشجار فارعة ، تنفذ من خلال تفاريجها اشعاعات ضوئية خافتة ، خلفية تضفى على عناصر اللوحة بعض دكانة فتخفت الألوان ، كانما النفس آسية اذ تتعمق فى تأمل حاضرها المضطرب ، متسائلة عن المصير ، فيتلصص اليها بصيص ضوء من الأفق البعيد •

ولكنها مجرد خلفية وليس الاساس ، هى المناخ الذى اراد المصور أن يحيط به مضمون مقاله ، دكانة من ظلال خلابة تغوص بالنفوس

رفيقا الى أبعاد من عمق ماسوى ، تأتلق ظلاله رغم كل بوميض من أمل ٠

انما صميم اللوحة ذلك الموكب البشرى الحى ، صفوف مضطربة من خلق ، مكتظة بالشخوص ، تحكى لنا فى صورة من تسلسل زمنى تاريخ فترة هى من أخطر فترات الثورة المكسيكية ، فى تكوينات طافرة بدينامية ، زاخرة بحركة ، وتنغيم لونى جمع بين نقيضين من جراة وتكامل ، تكوينات رائعة كادت أن ترتقى الى التحديد الصارم الذى هو من سمات النقش المنحوت ٠

عمل فنى رائع ! لوحة زاخرة بالدلالات تفيض بها خصوبة بلاغتها التشكيلية ، يبث بها المصور الينا ، فى نقلات واضحة محددة ـ كعلامات الطريق ـ عبر الاحداث ٠

لست أدعى لنفسى القدرة على الاحاطة بما اشتملت عليه هذه اللوحة من رموز ودلالات ، فانها من الغزارة بمكان ، أو أن يكون تقييمى لما قد يخيل أنها تبوح به الى هو عين ما سعى اليه الفنان ، فربما لا يتاح هذا الا للمكسيكى ، بل ليس اى مكسيكى ! وانما ذاك الذى يتفتح ذهنه ويتجاوب قلبه والتيارات العميقة التى اعتملت فى اغوار اللاشعور الجمعى فتشكل منها وجدان هذا الشعب ٠

ولكنها تحمل رسالة انسانية [illegible] ولا شك ان لى فيها نصيبا ٠

« نعم ! أيتها اللوحة خبرينى ! أى ريفيرا ، تكلم ! فان وطنى قد أثخن هو الآخر ، والمحنة جد ثقيلة ! فهلا ان أجد فيما قد تبوح به الى بارقة أمل ، أو ربما بعضا من عزاء ٠٠ »

صفوف متراصة من خلق ، موكب بشرى كثيف ، كأنما حركة الزمان ٠٠ بل هو الزمان بعينه ، لا وجود له الا أن يشكل فى صورة من موكب بشرى ٠٠

« فالشعوب لا تموت ٠٠ كلا ! بل ليست جميعا ! انما تلك الحية بتطلعاتها ، المكافحة فى سبيل تحقيق أهدافها ، المسارعة الى البذل والفداء ! »

٠٠٠ وقمتان مصاعدتان الى أعلى ، أولاهما الى يسار اللوحة ، تطل علينا بملامح لا تخطئها العين ، انه بنيتو خوارز ، والاخرى الى اليمين ، شاخصة الى عل بوجه ٠٠٠ وجه من يا ترى ؟ اميليانو زاباتا ؟ نعم ، فانى أكاد أن أجزم ٠٠٠

ولكن من يدرينى ؟ فلعله أن يكون بانشو فيا ٠٠ أما بين بين فاستواء خفيض ممدود منبسط ، وان اضطربت صفوفه بمعادن متضادة من شخوص متلاحمة ٠

قمتان مصاعدتان ٠٠ أتأكيد لاهمية الزعامة ؟ ليس لدى من هذه الناحية أدنى شك ! فالشعوب مهما اعتملت نفوسها بمشاعر من ثورة أو تطلع ، انما قوى مبددة ، بل قوى ربما اكلت بعضها بعضا ان لم تستقطبها شخصية الزعيم !

واذ أجلس الآن الى الورق ، يحضرنى ذاك التعبير عن « حتمية التاريخ » ، تسلل الى لغتنا من غضون ما نكون قد قرأناه فى دراساتنا عن الماركسية ، فاقابله بما اذكر ان ورد مرة فى احدى كتابات تروتسكى ـ فهو ادرى من غيره ، اذ أنه الذى هندس لعملية استيلاء لنين على الحكم(١) ـ اذ يقول : « لو لم نكن أنا ولنين فى بطرسبورج لما قامت ثورة اكتوبر ٠٠ ولو لم يكن لنين هناك فانى اشك فى أن كان بوسعى أن انتصر ٠٠ ولكن وجود لنين كان الضمان لحتمية نجاح ثورة اكتوبر » ٠

كلا ! فالانسان هو صانع التاريخ وليس العكس ، بل لا حركة للتاريخ الا أن تتحرك الشعوب بقوة دافعة هى شخصية زعيم آمنوا به يلتفون حوله وقد اسلموه القياد ! ولكن اى الزعماء ؟ فهل يستوى بينهم ما قد يكون أن جبلوا عليه من خصائص وشيم ، من خلق أو عريكة أو سجية ؟

قمتان مصاعدتان ، أولاهما الى يسار اللوحة ، يطل منها عليها بنيتو خوارز ـ هندى قح من أهل « زابوتيكى » ـ ومن حوله فى تكوين هرمى صفوة رجالات المكسيك الذين آزروه ، منضوين تحت لواء زعامته ، رجالات من شتى الطبقات ، بل منهم من هو من سلالة اسبانية خالصة ، أسياد الأمس القريب ٠

هل صوره ريفيرا عملاقا ، فيفرع بقامة مهيبة الى أعلى ؟ أم هل تراه أركبه قف ربوة ، فيصعد بهامته الى قمة ؟ انما ايحاء بأن قوة خفية هى التى ارتقت به الى مكانة قوة

(١) من ابرز ما كتب ٠٠ او لعله ابرز ما قرأت فى هذا الصدد ، الفصل الاول من كتاب :

Guzio Malaparte, *Technique du Coup d'Etat*; Ed. Grasset, Paris, 1948.

مستمدة من التفاف كبار رجالات المكسيك من حوله ، وكانمـا مميزات كل فرد منهم ، قد استخلصت الى عصارة دفاقة هي غذاؤه ، وفيها نماؤه ، فالزعامة انما خاصية فريدة لا تتوفر لأي يكون ، ولكنها لا ترتقي بصاحبها الابقدر ماترتقي مستويات الـكفاءة والثقافة التي من حوله ، متضافرة معه الى هدف ، فان هؤلاء لم يهرعوا الى خوارز لمجرد أنه شخص انعقدت له زعامة ، وانما شخص تسلح اليها بتلك الوثيقة التي يحملها لصق صدره ، فهي جزء لا يتجزأ من كيانه : دستور ١٨٥٧ ، الذي أجمعت عليه الأمة ·

دستور لم يفرضه خوارز من عل ، وانما صاغه اعضاء المؤتمر النيابي التأسيسي ، فاذا ما حاول كومنفورت ، رئيس الجمهورية ، انتهاك نصوصه ، هب خوارز بوصفه رئيسـا لمجلس القضاء الاعلى ، متصديا متحديا ·

دستور استهدف أساسـا تصـفية الاقطاع فتتفتح أمام الجموع آفاق الحياة الانسانية الكريمة دستور عارضته الكنيسـة ـ فهي أعتى القوى الاقطـاعية حينذاك ـ تؤازرها الطبقات الرجعية المستغلة وزمرة الاستقراطية العسكرية ـ وتندلع « حرب السنوات الثلاث » ـ كما سميت ـ مريرة قاسية ، بطول البلاد وعرضها ، وهي بعد منهكة ، مجذومة الأطراف اثر توغلات الولايات المتحدة ، وقد استولت منذ سنوات قليلة على ٤٠ ٪ من أراضي المكسيك ، تنتزعها ، تقتطعها فتغتصبها ·

حرب أهليـة ، قاسـية مريرة ، هي حرب عصابات ضد الجيوش النظامية يحركها الاقطاع الكنسي والرجعية المسـيطرة ، حرب الاقاليم ضد العاصمة ، بل حرب الريف ضد المدن ·

فاذا ما انتصرت القوى الشعبية ، نودي بخوارز رئيسا للجمهورية ، ولكن العاصمة ، اذ تفتح له أبوابها ، لا تشهد ما عودها عليها الرؤساء السابقون من مواكب فخيمة تشق طريقها الى قصر الرئاسة في حفل من أزياء زهراء ، مزركشة بالقصـب والارجوان ، تحف بهم الخيـالة تذال متخايلة ، وانما عربة كالحة صغيرة بسيطة ، تقل هنديا قحا في رداء أسود وقور ، مطرقا في جلسته ، مسهما بفكره ، متئد القسمات ، رزينا ·

ثم صفات أخرى من تصميم وارادة ، وشجاعة ليس لها حدود ، اذ يتصدى ، وما يكاد أن ينقضي العـام ، للغزو الامبريالي الـذي تزعمه نابليون الثالث فيفرض مكسيمليان « الهبسـبورجي » امبراطورا على المكسيك ·

واتململ اذ يغشاني عارض من خجل ، كانمـا وافد من بعيد عبر السنين ··· مؤلفان أو ثلاثة وقعت عليهـا ، وأنا بعد طالب بالكلية الحربية ، صفحات منها طويلة افردت لمواقف قيل انهـا بطولية ، لفرقة مصرية اشتركت فيما سمي بحملة المكسيك ، فامتلىء زهوا بامجاد لنا عسـكرية ، هناك عبر البحار ، في النصف الآخر من الكرة الأرضية ·· أما الآن فمشاعر من خجل وبعض خزي ، أن سيق بنا ، خلال حكم الأسرة العلوية ، فتتواطأ مع الجيـوش الاوروبيـة الاسـتعمارية المغتصبة ـ ولا عجب ! فهـو زمان ذاك الشعار الخادع المريب بان « مصر انما قطعة من أوربا » ـ في محاربة هؤلاء الابطال ، خوارز وأعوانه ، وقد هبوا ذائدين عن حرمة أوطانهم ·

« حسرة والف حسرة ! هلا أن احتفظنا ببعض من بسالة ، بددت هباء ، هناك عبر البحـار ، فنبذلها هنا والآن في حر بلادنا ، في أرضنا هذه العزيزة ، في سيناء ! ·· أم أن قد توفرت أسباب البسالة والبطولة ، انما بعض من قياداتنـا العسكرية هي التي اعوزها التصـميم ··· أو افتقرت الى أمانة ··· »

واذ تخبو تلك الفورة التي جاشت فجأة ، فلا طاقة لكياني المكدود أن يصاعد بها الى ضرام ، فان انظاري ، مشدودة وما تزال الى وجه خوارز ، تغشاها ، وكانما مستحضرة من غيهب الخيال ، صورته وقد دبت فيها حياة ، متحركا الى امام في عزم وتصميم ، وتغوص بي الذكريات الى قديم · مشيته الملهمة اذ يتحدى القدر ـ تلك كما رأيتها في صباي ، وقد تقمص بول ميوني شـخصيته باقتدار عجيب ، فلا أكاد أميز بين الملامح التي صورها ريفيرا وتلك التي بث فيها من روحه وفنه ذلك الممثل السـينمائي القدير ـ ما تضـطرب قسمات وجهه بخلجة اذ يتناثر من حوله الرصاص بل يتابع خطواته الوئيـدة في ثقة وتصـميم ، فيواجه تلك الثلة من جنود ، نصبوا لاغتيـاله ، وتتراخى أيديهم بما تحمل من سـلاح ، وتمضي لحظة ، قصـيرة أي نعم ! ولكنهـا عميقة ، زاخرة

بالدلالات ، لحظة الالتقاء ! لحظة الحقيقة ! ويتكشف فجاة أمام هؤلاء المجندين التعساء ان الشخصية الفذة التى تواجههم انما بلورة لصورة كل منهم ، ليس هم فحسب فى هذه الومضة العابرة ، وانما بلورة حية لكل فرد فى هذه الأمة البائسة أجيالا بعد أجيال .. ليس مجرد لحظة التقاء ، وانما لحظة تكشف عميقة لأغوار النفس ، لحظة احتواء كامل لشخصياتهم على تباينهـا فى ذاتية الزعيم ! لحظة خاطفة واذا بحناجرهم تلقائيا زائرة بهتاف !

صورته اذ يمشى بتؤدة الى أمام ، ولكنها أيضا صورة القوة فى سكون ، القوة الكامنة فى وجه ثابت الجنان ، منعقد على عزم وتصميم ، لا ينم عن غضب تجاه المقتحم المغتصب بقدر ما يشع ايمانا عميقا بحقوق الملايين ، فارى رأى العين تلك الصورة الأخرى ، شاهدتها عام ١٩٦٠ – خلال زيارة سريعة قصيرة لمدينة سان لويس بوتوسى – فى منزل اتخذه خوارز مركزا لقيادته خلال تصديه للغزو الامبريالى ، تصويرا « شمعيا » بديعا – لست واثقا أن كان بالاحجـــام الطبيعية – وقد تهاوت أمامه فى ثوب شـف أنيق رافل ، زوجة الامبراطور مكسميليان ، تستعطفه أن يبقى على حياة زوجها البائس ، وقد عزم فاسر ، وخوارز يحنو عليها بوجه ثابت الجنان ، ملامحه هى نفسها ، ملامح ذاك الذى نذر نفسه فى عزم وتصميم لأهداف عليا تتجاوز الحاضر القريب ، فهى متطلعة أبدا الى بعيد ، ما من خلجة تنم عن نشوة بانتصار أو عن شماته المتشفى ...

وثمة لوحة نحاسية رقيقة ، مثبتة باسـفل ، تروى لنا أن جوابه – على ما أذكر – قد كان : « أى سيدتى ، ان حياة مكسميليان ليست ملكى ، وانما ملك الشعب ، ولا يسعنى الا أن أخضع لما سوف يقرر ! » .

وتظل عينى مشدودة الى صورة خوارز ، وكانما قد سحرتنى ، أحاول أن اتجاوزها فيرتد اليهـا الطرف مرة بعد أخرى ، فلا أكاد أذكر علام وقعت اذ شردت ، ولـكن القمة الأخرى الى يمين اللوحة لها هى الأخرى جاذبيتها ، الا أنها تثير فى نفسى تساؤلات ، فمن هو ذلك « البيون » – أى الفلاح بكل ما صبته فى هذا اللفظ الطبقات الاقطاعية ، اسبانية الاصول ، ارستقراطية المنبت ، من ازدراء وتحقير لجموع أجراء الأرض ، تلك الطبقة الدنيا من هنود خلص أو مخلطين – من هو ذلك « البيون » الذى صوره ريفيرا ممتطيا صهوة جواد الحرب ، صلفا ، يشع قسوة وجبروتا ؟ أهو بانشو فيا أم اميليانو زاباتا ؟ فلكل منهما دوره البارز فى ثورة الريف التى اجتاحت البلاد فعجلت بســقوط دياز .

واذ اتردد متسائلا ، فان عينى تسرح ساهمة الى تلك الوهدة فيما بين القمتين ، زاخرة بخلق متضارب الاشكال والهيئات ، انهـا فترة الجمود الاجتماعى التى تلت عصر خوارز ، تلك الفترة التى شهدت تردى الثورة بل ارتدادها حين سيطر بورفيريو دياز على مقاليد الأمور وأحكم قبضتـه الدكتاتورية الخـانقة على شئون البلاد ، فتتفتح الأبواب على مصراعيها أمام الاستثمارات الاجنبية فى صورة رؤوس اموال اوربية وشمال أمريكية ، وتتشكل طبقات استغلالية جديدة ، صعدت الى ثروات باذخة على حساب الشـــعب ، مستنزفة عصارة جهوده ، ملقية به الى حضيــض من بؤس وفاقة .

وتنتابنى بعض حيرة ، فقد كان دياز من أقرب الاعوان الى خوارز ، هو أحد قواده المبرزين فى حرب التحرير ضد الامبراطور مكســميليان ، انه صاحب الانتصارات الحاسمة فى كربونيرا وسان لورنزو ، ثم اليه يرجع الفضل فى تطهير العاصمة من فلول القوات الامبريالية ، تمهيدا لعودة خوارز اليها ، رئيسا لجمهورية المكســيك غير منازع مرة أخرى .

ولكن دياز كانت له تطلعات واطماع ، لم تخف على خوارز وهو الرجل ثاقب البصـيرة ، فعرف كيف أن يلجمهـا ، توفرت له صـفات من زعامة فيستقطب من حوله رجالات المكســيك ، قويهم قبل ضعيفهم ، بحيث أن تغيض من نفوسهم أو يكاد غرائز الأثرة والنهم الشخصى الى جاه وبذخ ، ويسوسهم مشدودى الهمم والاهتمامات الى خدمة المصلحة العامة ، والمصلحة العامة لا غير .

فاذا ما ذهب ...

ويل للأمة اذا فقـــدت الزعيم ! ذاك الـــذى تجسدت فيه آمال الشعب فينذر نفسه لتحقيقها كابحا جماح من تسول له نفسه أن يشط أو أن يشرد !

صحيح أن الشعب باق باحساساته العميقة وآماله الانسانية العراض ، ولكنها مبعثرة ، متناثرة بل متضاربة الا أن تجد من يجسدها لها فى صورة حية على أساس من ثقة وتصميم ، فانما الجماهير ملايين من أفراد ، كل غارق فى مشاكله الملحة تاكل عليه وقته ، عاجز عن أن ينفذ الى صميم المشاعر المعتملة فى صدره ، فيسقطها الاسقاط الصحيح ، مترجما اياها الى خطوات عملية تقوده آخر الأمر الى حيث الصراط ، بل انى له أن يتكيف مع الزميل بله الغريب ، فيشكلوا من تعارضاتهم العارضة وحدة الاتجاه الى الأفق البعيد حيث الصالح العام ؟

انما اقل القليل قادر حتى على أن يحدد اين يكون الصالح العام ، اقل القليل ·· ممن قرنوا الى دراسة وعلم ، والى ثقافة انسانية واسعة ، احساسا عميقا بالجذور الاجتماعية للمجتمع ، ثم خيالا متوقدا ، بل ملهما ، نافذا ببصيرة الى صور من المستقبل ربما أن تباينت أشد التباين نتيجة لقرار فورى فى الاختيار بين هذا العمل او هذا الاجراء أو ذاك !··أى التضحيات واجبة والى أى الأولويات نتجه ؟ وأى الحقوق واردة ثم أى التزامات ؟ وكيف أن تحدد المسئوليات ؟ وأين مناط المحاسبة ؟ أم أى وازع ··· بل أسبق فأفضل ، توفيرا لمناعة ، أى عاصم من المهاوى الانحراف اذ تكون القيم فى تطور وتغير وتبدل ، لم تستتب بعد الى استقرار !

بل أقل من قليل القليل ·· فان الطريق الى الصالح العام ربما استلزم أن يجور بعض الوقت على المصالح الفردية المباشرة لشرائح عريضة من فئات الشعب ، وانه لعسير عسير على الانسان أن يتصور الا أن خدمة مصالحه الخاصة ، الآن وتوا ، هى الطريق الصحيح ، بل الصراط القويم · ليس من قبله أو من بعده صراط !

أن الجماهير لاتكتشف حقيقة مصالحها الا فى صورة تفهمها ، الا أن تجسد لها تلك المصالح فى صورة من ارادة بشرية ، فى صورة انسان ، فى صورة الزعيم !

ولكن اى الزعماء ؟ فان ريفيرا يقدم لنا فى لوحته هذه انماطا ثلاثة : خوارز ثم زاباتا، وأخيرا فى أقصى اليمين كانما يحمله الاثير ، فرنسيسكو ماديرو ·

نعم ! فلقد قر رأيى ان الرجل على جواد الحرب فى تلك القمة الاخرى هوزابتا وليس فيا! فقد كان هو ، وليس فيا ، صاحب تلك الصيحة التى دوت فى أرجاء المكسيك مطالبة بـ « الارض والحرية ! » فتلتهب لها مشاعر ابناء الريف البؤساء المضطهدين ·

بل هو الاسطورة الحية حتى بعد مضى السنين الطوال على قتله غيلة وغدرا ! يتغنى بسيرته المداحون فى الحلقات ، يجتمع من حولها الفلاحون فى الامسيات ، واثقين من أنه ليس ببعيد ، بل محوما حول القرى ، ينهب التلال ركضا على صهوة جواده الادهم ، فاذا ما ارتفعت صرخة استنجاد ــ صادقة غير كاذبة ــ فانه مهرع ولا شك الى اغاثة !

ولكن ليست هكذا صوره ريفيرا ·· بل اذ يدقق المرء فانه يجد أن المصور أحجم حتى عن أن يجعل من وجه زابتا القمة بعينها ، وانما هامة ذاك الفرس الادهم الذى يمتطى ، منثنية الى عنق تليع ، تنظر متعالية الى ما حولها ، نافخة المنخرين ، يزيدها عتوا أن هيكل الجسد طافر الى أعلى ، فويل لمن تسول اليه نفسه أن يعترض الطريق ، القائمتان الاماميتان تضربان الهواء ، متحفزتين متوعدتين ·

فاذا نظرت الى زابتا فانك لتتساءل أهو القائد أم المقود ؟ ان البندقية التى يرفعها بيد لصق بدنه ، تشير الى أنه الذى اختار طريق العنف ، بادىء ذى بدء ، ولكن الفرس الجامح، طامح الطرف ، يوحى بان زابتا اذ امتطاه فقد ركب طريق اللا عودة ، وأنه مسوق أبدا الى أمام، الى مزيد ثم مزيد من عنف ·

هل سرح بى الخيال ، فتوسمت ما لم يتراء قط لمخيلة الفنان ؟ ربما ·· ولكنى اتساءل عما دعاه اذن الى أن يقدم لنا زابتا على هذه الصورة التى تخالف ، بل تكاد أن تناقض تلك التى انطبعت عنه فى قلوب جموع الفلاحين ؟

ليس ريفيرا ــ وهو فى هذا مثل جمهرة زملائه المعاصرين ــ من تلك الفئات من فنانين ، تنعزل عن صفوف الشعب ، متقوقعة فى صوامع، قاصرة اهتماماتها على اتقان الصنعة وابتداع شكليات التعبير ، انما هو من الشعب واليه ، لوحاته جميعا تمجيد للمشاعر الاجتماعية التى

اعتملت فى صدور الجماهير ، تمجيد لحياتها فى العمل والكفاح ، بل وبصفة خاصة تمجيد لانتفاضاتها الثورية الكبرى ، فنان ثورى أصيل، ولكنه ايضا وقبل كل شيء ، فنان القومية المكسيكية كوحدة متداخلة متشابكة ، لاقبل له على أن يرى بين عناصرها تصادم أو تنافر ٠

انه عدو ــ وهذا هو اعتقادى ــ للنظرة الضيقة التى تحصر اهتماماتها فى ناحية دون اخرى ، أو تلك التى اذ تحاول رفع الظلم الصارخ عن طبقة بعينها ، دمرت دون أن تدرى أسباب الوحدة القومية ، فتصيب الامة ككل فى مستقبلها، مستقبل لن يكون صافيا مشرقا ركينا الا ان يرسى على قواعد من تكامل وتواؤم ٠

انظر اليه كيف حرص على تأكيد وجود انفصال بل انفصام ، اذ يعزل عن زاباتا ، صورة فرنسيسكو ماديرو فى اقصى اليمين ، يحيطها باطار من جذع شجرة ، تحنو عليه بفروعها وكانما يريد ان يوفر له ــ او بالاحرى للمبادىء القومية التى كان رمزها الحى ــ حماية وأمنا ٠٠

هذا رغما من أنه قد كان بين الرجلين ثمة التقاء ، فهما رفيقا سلاح من حيث الاهداف الاساسية للثورة على الاقل ، اذ انطلقت ثورة الفلاحين فى الجنوب فى نفس الوقت الذى اقتحم فيه ماديرو الحدود الشمالية ، متسلحا بشعارات « مشروع سان لويس » ضد دكتاتورية بورفيريو دياز ، ذلك المشروع الذى اعلن زاباتا فى الجنوب انضواءه اليه ، وقد بهرته فقرته الثالثة ، اذ تنادى بضرورة اعادة الأرض المغتصبة لأصحابها من فلاحين ، فكانت المنطلق لصيحته المشهورة : « الارض والحرية ! » ٠

ولكن سرعان ما تصادما ، اذ تهاوت دكتاتورية دياز ، فالرجلان طرفا نقيض ٠٠

ماديرو أسير المثالية المطلقة ــ تأمل كيف صوره ريفيرا ، محلقا الى اعلى ، ومن حوله عشرات الايدى ممدودة كأنما هاتفة أو مبتهلة ، عاجزة مع ذلك عن التسامى اليه ! مشاعر الجماهير ملتهبة بحماس ، ولكنه أيضا تصوير فيه ايحاء بالانفصال بين مثالية ماديرو والواقع المادى حيث تضطرب حركة الجموع ٠

انماط ثلاثة من زعامة ٠٠

خوازر ٠٠ أمين على مبادىء دستورية محددة، على استعداد لان يضحى بأعز ما يملك فى سبيل الدفاع عنها والحفاظ عليها ، ولكنه ايضا رجل قد وضع قدميه على واقع من أرض صلبة ٠٠ كلا ! فليس هكذا صوره ريفيرا ، وانما رجلا قد ارتبط بالواقع عن طريق الاعوان الملتفين من حوله ، عرف كل واحد منهم عن كثب ، بمحامده وعيوبه ، بمواطن القوة فيه أو مكامن الضعف ، فيروضهم ويسوسهم الى حيث الصراط ٠

زاباتا ٠٠ هب يطالب بالارض والحرية ، فى مواجهة قوى اقطاعية عاتية ، فتتصلب ارادته الى ايمان بان لا طريق الا العنف ثم مزيد من عنف، يرفض اى التقاء الا مع من ينقطع اليه ، متقلدا برايه ــ ليس يعنيه أعن مشايعة أم ممالاة ــ ويضيق ذرعا باى محاولة لمناقشة الاسلوب الذى اختطه لنفسه ، فيبطش حتى باقرب المقربين من اعوانه ، وكانما ابداء الراى او النصيحة هى الخيانة بعينها ٠٠ زعيم قادر ابدا ، بفضل سمعته الاسطورية ، ان يلهب حماس الجماهير، طالما تشعر ارتباطه بالظلم والحرمان ، فتقاتل باستبسال فريد فى سبيل القضاء على نظام الحكم الفاسد ، زعيم قدره الوحيد هدم القديم ليس الا ، لكنه عاجز عن النفاذ الى ما بعد هذا ، الى مستلزمات التحضير لعملية البناء بله التخطيط لها ، زعيم تنقصه رحابة الافق او المرونة الفكرية ، فيجتنب اليه أصحاب الراى البناء ٠٠ وهكذا يصوره ريفيرا ، وحيدا آخر الامر ، ممتطيا صهوة جواد الحرب ، ليس من أثر لذلك الالتفاف البشرى الكثيف الذى من حول خوازر ، وانما فراغ رهيب ٠٠ اللهم الا من خلفية باهتة ، قوامها فلاح واحد يحمل السلاح ، رمزا لهؤلاء المحرومين الذين كانت تلهبهم صيحاته ، فيتبعونه الى حيث ميدان القتال ٠٠ والاستشهاد !

واخيرا ماديرو بمثاليته المطلقة ، مبادئه حية لاتموت ، ماتزال بالفعل مصدر وحى لكل متطلع الى حياة افضل على ارض المكسيك ، مثالية حلقت به الى آفاق من خيال فتفصل بينه وبين أرض الواقع ، واقع قادر هو وحده ان يغذى مبادئه تلك بعصارته فيتسامق بها الى حياة ، وهكذا تتهاوى انطلاقته الثورية وما تكاد أن تبدأ ٠

خيل اليه أن القضاء على دكتاتورية دياز كفيل بأن يدفع بالثورة المكسيكية مرة أخرى الى أمام، وغاب عنه ان تلك الدكتاتورية انما قد خلقت نظاما عاتيا من بيروقراطية انتهازية ورجعية انتفاعية، فوضع ثقته حيث لا أهلية لثقة، يحدوه أمل خادع بأن سوف تستقيم تصرفات الرجال من حول دياز بمجرد تنحيته عن مركز السلطة، وكانما انبعاثه تلقائية لأصول الخير القويمة التى هي صميم المعدن البشرى فى كل زمان ومكان.

هل كان مقدرا يا ترى أن يسلك تاريخ المكسيك طريقا أفضل لو لم تقع وقيعة بين ماديرو وزاپتا ؟

صحيح أن الرجلين مختلفا المزاج الى أقصى حد، ولكن كليهما صادق النية، متفان فى سبيل تحقيق ما اعتقد أن فيه صالح الشعب والبلاد، ثم لكل منهما صفات كانت حرية بأن تجد تكاملها فيما عند الآخر، وأخيرا - وهو الأهم - ليس بينهما نزاع على مكانة، فمنذ اللحظة الاولى يعلن زاپتا انضواءه لوثيقة «سان لويس»، اعترافا منه واضحا بزعامة ماديرو السياسية.

المأساة، الكارثة .. فيما انطوت عليه نفوس أعوانهما المقربين من أطماع وتطلعات شخصية، أو اختلافات جذرية من حيث جبلة ومزاج، فيسعون الى الوقيعة بينهما ..

أم انه لم تكن، بتاتا وعلى الاطلاق، فرصة لالتقاء الرجلين ؟

فماديرو يرى فى قيام السلطة الثورية - بعد انتخابه رئيسا للجمهورية - تنفيذ الاهداف عن طريق القانون، وأن تعالج المشاكل هوينا بتدارس الامور والتشاور ثم التفاهم، فهو يصر على نزع سلاح الجماعات الثورية جميعا، والا يبقى للدولة الا جيش نظامى واحد، خادم لها وليس متسلطا عليها.

فى حين أن زاپتا لا يطمئن أبدا لتلك الاجهزة التى أورثها الدولة حكم دياز، بل ينظر فى كثير من شك وارتياب لبعض من أعوان ماديرو المقربين، واثقا من أن سوف يتلاعبون به وبالقوانين مهما أحكمت نصوصها، نفاذا الى تحقيق أطماعهم، فيصر من ناحيته على الا يلقى سلاحا حتى يتم اعادة الارض التى استولى عليها الاقطاعيون القدامى عنوة واغتصابا.

كلا الرجلين له مبادىء واضحة محددة، كلاهما شعر بأن زعامته قد خلقت له قاعدة جماهيرية، طاقة ضخمة ذات قوة عارمة، اعتقد كل منهما أنه قادر، متى شاء، أن ينطلق بها فيقتحم الطريق الى الاهداف، ولكن فاتهما أنها فى صميمها ليست طاقة محددة المعالم، وانما آلاف من طاقات رجراجة، لا تتحرك الى هدف بعينه الا ان تلهب مشاعرها، كانما بسياط، مرة بعد أخرى، أو أن تنتظم وتضبط فتسير، جهازا مترابطا متكاملا محكم الأداء، هو القادر وحده على الاضطلاع بالمجهود طويل النفس الذى هو من مستلزمات عمليات البناء.

المأساة أن فات ماديرو أن يضع المعايير الاخلاقية فيلجم من أطماع أعوانه وتطلعاتهم الشرهة الى جاه وثراء.

والكارثة أن فات زاپتا أن الاخلاص الحق ليس صفة أولئك الذين تسربلوا بوفاء كاذب، فيستغلوا مكانتهم منه مطية لاهوائهم.

أعوان ماديرو .. خدعوه فعزلوه، ثم يغتالونه بليل ..

وزاپتا يجد نفسه وحيدا آخر الامر، ليس من حوله الا شرذمة من أفاقين وسفاكى دماء، متعطشين أبدا الى السلب والنهب، قدره أن يساق به الى كمين فيتمزق جسده اذ ينهال عليه الرصاص ..

ترى لو عرفا كيف أن يلتقيا ؟ .. كلا، بل لو أن عرف كل منهما أن ينفذ الى دخائل النفوس من حوله، أن يميز بين الاخلاص الصادق وبين مظاهر مصطنعة من وفاء ..

فليس من بشر يتصاغر، زلفى وتحايلا الى مراكز سلطة أو جاه ثم تشبثا بالذلاذل الا أن يكون متمرسا على مخاتلة وأساليب خداع ! ما من انسان يرضى لنفسه أن يتمسح تمسح الكلاب الا وقد أبطن أسبابا من غدر، كما فى طوية الذئاب ..

وأجفل فجأة فتنهتك أستار تأملاتى، اذ أشعر وكأنما قد أطبق علي، وانتفض واقفا ..

آه انهما عبد الرحمن حسن وعبد الحميد اسماعيل .. فقد حان موعد مغادرتنا الفندق الى المطار.

من شفاه القدس

للشاعر: محمود حسن إسماعيل



حينَ رأيتُ ذابحَ التـــوْراة ،
وقاتلَ الهـادينَ للحيـــــاة
وشاربَ اللعنــة مِنْ آنيـــاتى
ينهش نـــور الله مِنْ هـــالاتى
ويبذر الظُلمـــة فى ساحـاتى
ويغرس الرّجْسَ عـلى راحاتى
تَضرّمَتْ فى أفقهــا ذراتى
وأسْبَلَتْ أجفانَهـــا مشكاتى
وأقسَمَتْ بأمْسِهـــا صَلاتى
مَهْمَا تَدَفّقَ مِنْ غـدْره وبلاتى
لابُدَّ أنْ يعـودَ لى سُجُـودى
ويصدحَ الأذان من جديـد
مُكبِّرًا فى قُبَّة الوجُـود

. . .

أقْسَمتْ بانْعتاقة الأسْـراء
وطيْرها العارج للسّمَـــاء
مِنْ أغْصُنِى البيض وَمِنْ صَفَاتى
ومن عنَاقِ اللهِ فى فضَـاتى
مُبارَكًا بقُدْسهِ فتَـــاتى ...
مَهْمَا تمادى الليل فى عدَاتى
أوْ أزْهقَ النُور على أشْـلاتى



بين أوربا وآسيا
نظائر ونقائض جغرافية

بقلم: د. جمال حمدان

ليس على وجه الأرض نقطتان – ودعك من منطقتين – متماثلتان تماما فى كل خصائصهما الطبيعية والبشرية ، لأنه حتى ان توافر مثلهما فهما حتما مختلفتان فى الموقع الفلكى او الجغرافى على الأقل ، وصح لذلك أن نقول بالمعنى الحرفى الصارم ان الجغرافيا – كالتاريخ – لا تكرر نفسها . ومع ذلك فليس سطح الأرض فى ملامحه وسماته نمطا أو (لا نمط) فسيفسائيا عشوائيا كاليدوسكوبيا الى ما لانهاية . فلاديم اللاندسكيب الطبيعى خطة ومنطق أو حد أدنى من الخطة والمنطق . فثمة فى هذا الكوكب ضوابط عليا أساسية محددة تحكم باجتماعها أو بتعارضها توزيع الظاهرات الطبيعية على صفحته ، فتخضع الفروق بين أجزائه الى هيكل عريض نوعا من التناسق والسمترية ، وتختزلها الى عدد معقول من التوليفات والتجميعات المتجانسة أو المتنافرة التى تتنضد وتتوزع بالنسبة الى بعضها البعض فى نمط مفهوم بقدر أو آخر كرقعة الشطرنج . مثل هذه القوالب من التوليفات والتجميعات هى ما نسميه الأقاليم .

ومن هذه الزاوية ، فان الجغرافيا ليست تماما علم « التباين الأرضى » فحسب ، ولكنها أيضا وبداهة وضمنا علم التشابه الأرضى ، أو قل – وبضدها تعرف الأشياء – ان التباين لا يبرز الا حين ينتهى التشابه ، مثلما يعرف التشابه حين وحيث يصطدم بالتباين . ومن هنا نعود دون تناقض حقيقى فنقول ان الجغرافيا قد تعيد نفسها مثلما قد يعيد التاريخ نفسه ، وانما على مستوى آخر ، أدنى بالضرورة وأقل . عنصر النسبية اذن بارز وحيوى فى فكرة التشابه أو التباين مثلما هو كامن وأساسى فى فكرة الاقليم ذاتها ، بل ان من أوليات الجغرافيا أن الاقليم تعميم اختزالى عريض ليس الا ، لا يحتم التجانس المطلق ولا ينفى قدرا من تنافر فى تضاعيفه (١) .

ولكن الأقاليم كوحدات متجانسة انما تمثل فكرة متعددة المستويات تكاد تتداعى كالمتصل المدرج . فكلما قل عدد الملامح أو الخصائص التى تتخذ فى تصنيفها ، اتسعت مساحاتها وقلت أعدادها واتسعت فرص تكرارها ؛ والعكس صحيح اذا تعددت وتعقدت أسس التصنيف . فهناك اذن طبقات من الأقاليم بقدر وبحسب ما هناك من أسس للتقسيم : أحادية بسيطة نوعا كالاقليم التضاريسى او المناخى أو النباتى ؛ ومركبة كالاقليم الطبيعى مثلا الذى يلم هذه الأقاليم الثلاثة الأخيرة فى منظور واطار واحد ؛ وأخيرا أقاليم معقدة حقا حين نضم الى أسس الاقليم الطبيعى هذا ، أسس الوجود والنشاط البشرى مثلا ، كالانتاج الاقتصادى أو الظاهرات السكانية أو السياسية .. الخ .

وحين نصل الى مثل هذه الأقاليم المعقدة نجد ان مساحات كل منها تقل بينما تزداد أعدادها ولا يتكرر كل نوع منها الا نادرا ، بل حتى حين يتكرر النوع الواحد منها ويتوزع بين عدد من الحالات فان كل حالة تكاد تحتوى من الفروق قدر ما تحتوى من المشابهات (٢) . ومع ذلك

(1) Finch, V.C., « *Geog. Science and Social Philosophy* », Amals Assoc., Amer. Geographers, 1929.

(2) R. Hartshorne, *Nature of Geog.*, Lancaster, 1939 ; *Perspective on the Nature of Geog.*, 1962.

فان دراسة مثل هذه الاقاليم المعقدة من الأهمية بمكان ، لأنها أدنى الى ان تمسك بالحقيقة الحية كاملة متفاعلة نابضة فى كل منطقة ، وذلك بما فيها من أشباه وأضداد ، ونظائر ونقائض . وهى بهذا تقترب كثيرا أو قليلا من فكرة الأضداد المتماثلة identical opposites الديالكتيكية التى تكاد تكون كامنة فى جوهر الأشياء جميعا .

وانه لمن هذا المنطق والمنطلق تتحدد فكرة النظائر والنقائض الجغرافية التى اقترحناها عنوانا لهذه الدراسة . فبعيدا عن فكرة الاقليم الطبيعى كما وضعها هربرتسن مثلا ، وبعيدا عن فكرة الاقليم البشرى التى طورها فلير ، مثلا آخر ، ثمة فى عالمنا حالات خاصة امبريكية واقعية من التشابه ، تقتصر على مناطق معينة دون أن تكون نظاما كوكبيا شاملا ، وتقتصر على عناصر وملامح بعينها دون أن تشمل كل جوانب الاقليم، بمعنى أنها انتخابية أكثر منها شمولية تكاملية، هى اذن جزئية فى انتشارها وتوزيعها كما هى جزئية فى مضمونها . وهى قد تقصر ، بل دائما تقصر ، دون محتوى كل من الاقليم الطبيعى أو البشرى ، غير أنها قد تجترئ من كل منهما وتجمع بينهما بقدر ما أو على مستوى ما . ولكنها فى كل الحالات تعتمد على فكرة التقابل فى الموقع أو التناظر فى الترتيب ، كاطار عام يضمها فى خطة جغرافية ما .

وكمثال مبسط يكاد يكون أوليا ، ولكنه حقيق أن يوضح هذه الفكرة ، خذ الأمريكتين . فقد لوحظ دائما وجه من أوجه التشابه بين أمريكا الشمالية كقارة وبين أمريكا الجنوبية (٣). فبغض النظر عن فارق الحجم ، فان كلا منهما يأخذ شكل مثلث رأسه فى الجنوب وقاعدته فى الشمال ، وكلا منهما يتألف جيولوجيا ويتشكل تضاريسا من ثلاثة أقاليم وخطوط عريضة تمتد على محاور طولية . فى الغرب نظام جبلى قوسى التوائى ألبى حديث شاهق الارتفاع هو الكورديرا الضخمة السيسمية ، يلتحم ويضيق فى طرفيه شمالا وجنوبا وينفرج فى الوسط كثيرا ليضم بين دفتيه هضابا حوضية وسهولا عليا فى مورفولوجية معينة هى نمط الهضاب بين الجبلية intermontane plateaus ، أو نمط الجبل والحوض mountain-and-bolson ، والساحل خطى صقيل غير مضياف فى الوسط ، ولكنه فى أقصى الطرفين فيوردى مسنن الا أنه « متجلد » فاقد الأهمية .

أما فى الوسط فسهول قارية مترامية كتنية مقعرة حوضية منخفضة تصرفها نظم نهرية متشعبة عملاقة ، بعضها يصب جنوبا . وأخيرا وفى الشرق فثمة نظم جبلية قديمة صلبة متوسطة الارتفاع حولتها التعرية الى كتل وهضاب ممزقة تقريبا ، تنتهى الى سهل ساحلى ضيق ذى شاطئ غنى بالمصبات الخليجية المدية الغارقة (الاستيوارى)

وعلى هذه الخلفية الطبيعية القاعدية تتناظر أنهار القارتين بصورة لافتة للنظر ، مسارات وأحجاما وخصائص : ففى أقصى الشمال الغربى يتناظر نهر يوكين مع المجدلينا ــ وكل جبلى ، وفى أقصى الشمال يتناظر نهر نلسون مع الاورينوكو ، وفى الشمال الشرقى السنت لورنس مع الامزون ، أما فى الجنوب فهناك المسيسبى مقابل نظام البارانا ــ اللابلاتا ، بينما فى أقصى الجنوب يتناظر الريو جراند بسهولة مع الكولورادو ــ وكل أقرب الى الجفاف فى محيطه .

هذا عن الهيكل الأرضى ، فاذا ما أضفنا بعض التناظر فى توزيع الحرارة والأقاليم المناخية فالنباتية ، باعتبار أن القارتين تتقابلان كل واحدة فى أحد نصفى الكرة ، ثم اذا نحن أضفنا الخطوط العريضة فى توزيع السكان والأجناس والانتاج، وهى جزئيا من ضبط تلك الأقاليم الطبيعية ، لاكتملت لنا صورة النظائر الجغرافية فى القارتين عموما . غير أن لنا هنا أن نلاحظ أنه بينما تتشابه الفيزيوغرافية فى القارتين بترتيبها الجغرافى كما هى فعلا ، فان الأقاليم المناخية والنباتية والبشرية تتشابه بصورة مقلوبة أو متقابلة . فالأولى تتنضد فى القارتين على نفس الترتيب والتوجيه بالنسبة الى الجهات الأربع الأصلية ، بينما تتراتب فى الثانية معكوسة كالشئ وصورته فى مرآة .

فالعمران فى كل من القارتين يتكدس أساسا

(3) W.J. Gregory, *Geography Structural, Physical and Comparative*; E.W. Shanahan, South America, London, 1953.

فى الشرق ويقل تدريجيا حتى يتخلخل فى الوسط أو فى الغرب الى أن يعود فيتكاثف على الساحل الغربى أو المرتفعات الغربية • وفى هذا الاطار العمرانى العام يتناظر أيضا قطب الحياة والنواة النووية من سكان ومدن ضخمة وصناعة وانتاج، فهو فى أمريكا الشمالية يتركز فى الربع الشمالى الشرقى ، يقابله الربع الجنوبى الشرقى فى أمريكا الجنوبية ، وبالمثل يبدى توزيع الأجناس تناظرا ملموسا لا نخطىء خلفه ضبط وتأثير الأقاليم المناخية وتناظرها مباشرة • فالربع الجنوبى الشرقى من أمريكا الشمالية هو نطاق الزنوج أساسا ، تقابله جمهوريات الأغلبية الزنجية فى شمال شرق أمريكا الجنوبية ، بينما ينتشر الهنود الحمر فى الغرب الجبلى بالولايات المتحدة مقابل جمهوريات الأغلبية الهندية فى الشمال الغربى من الأنديز ، فى حين يبقى الشمال الشرقى والجنوب الشرقى على الترتيب مجالا للسيادة العددية البيضاء •

تلك صورة لنموذج أولى من النظائر الجغرافية، تكفى لتوضيح أبعاد الفكرة — وحدودها وقصورها أيضا • فهى بالتأكيد لا تزعم التعرف على أقاليم متكاملة ، ولا تتصدى قطعيا لتطابق أو حتى لتشابه كامل فضلا عن أى تماثل — فهى بالضرورة تغفل كثيرا من الفروق حتى أقوى تجاهل الجميع لا بعضا من النقائض الجذرية أو الهامة • انها أساسا تجمع بين قدر من الأشباه التركيبية والوظيفية analogues, homologues فى نمط ما من النظائر الجغرافية Parallels • غير أنه يبقى فى النهاية أنها تلقى ضوءا — جديدا ربما — على جوانب من الحقيقة العلمية جديرة بالابراز والتجسيم ، ويمكن أن تقدم منهجا واحدا أو زاوية اقتراب خصبة طريفة ، ولعلنا الآن بحيث نستطيع أن نمضى الى دراستنا التفصيلية ، من وجهة النظر هذه ، عن القارتين الحافلتين فى العالم القديم •

أوروبا وآسيا فى الميزان

لماذا — أولا — أوروبا وآسيا ؟ الاختيار ليس صدفة ، فالقرابة بين القارتين ليست مجرد قرب جغرافى أو اتصال أرضى ، وانما هى أعمق من ذلك تركيبيا ووظيفيا • تركيبيا ، سنجد أن النسيج الطبيعى فى كل منهما يتشابه الى حد ما فى خيوط منه أو فى رقع • أما وظيفيا ، فقد تداخل والتحم تاريخ القارتين فى تفاعل عميق بحيث يتعذر أن نفهم أحدهما دون الآخر • ومنذ فجر التاريخ كان الانسان على وعى كاف بهذه الحقيقة ، حتى لقد عكسها فى تسميته للقارتين، وهى التسمية التى ظهرت غالبا فى منطقة العالم الايجى القديم : فكان مشرق الشمس «آسو Asu فى آسيا الصغرى ومن خلفها «آسيا» ، بينما كان مغرب الشمس « ارب Ereb » فى اليونان ومن ورائها «أوربا» (٤) • ثم جاء جغرافى العصر الحديث فأكد هذه العلاقة الحميمة وصكها فى تركيب مزجى يختزلها الى أوراسيا •

واليوم اذا كانت أوربا توصف بأنها « شبه جزيرة من أشباه الجزر » (٥) ، فانها تعد بدورها شبه جزيرة من آسيا ، ولا تعدو أن تكون نتوءا أو بروزا كبيرا من القارة الأم • أما جبال الاورال ، خط التقسيم التقليدى بينهما ، فاصطلاح شكلى بحت لا يقطع استمرار الحقائق الجغرافية والاقاليم الطبيعية على جانبيها ، ولم تكن فى يوم ما عقبة بين القارتين بقدر ما كانت عتبة على بابيهما المشترك •

وآسيا هى القارة الأم بالمعنى البشرى أيضا • فاذا لم تكن البشرية قد خرجت من رحمها أو من معطفها ، فان قدرا كبيرا على الأقل من أجناس وعناصر أوربا تأصلت أصلا فى آسيا فى عصور ما قبل التاريخ ، ولم تزل الموجات والهجرات المتواترة الكثيفة تخرج طوال التاريخ من قلب وغرب آسيا لتنصب وتستقر نهائيا فى شرق أوربا حيث تبدو أحيانا ملامح بعض سكانها اليوم — وقد تأقلمت وتعدلت فى بيئة ومناخ جديدين — أشبه بملامح أسيوية منسقة •

اما من حيث التاريخ الحضارى والسياسى فان أوربا لم تفلت قط من نفوذ وتأثير آسيا ، لا سيما عن طريق تلك الغزوات والهجرات ، حتى ليدعونا ماكيندر الى أن ننظر الى تاريخ شرق أوربا على الأقل كجزء من تاريخ آسيا ،

(4) G.B. Cressey, *Asia's Lands and Peoples*, Mc Graw-Hill, 1952, p. 12.
(5) A.E. Moodie, *Geog. Behind Politics*, Lond., 1949, p. 86.

والى أن تخضع تاريخها السياسى لتاريخ القارة الأم (٦) . وما أكثر الملامح الأسيوية أو شبه الأسيوية فى شرق أوربا حتى يومنا هذا فى أغلب جوانب الحياة اليومية والمجتمعية والثقافية ، فى العادات والتقاليد ، فى الملبس ، فى الغذاء والفن ... الخ .

واذا كان ميزان النفوذ الحضارى والقوة السياسية قد انقلب فى العصر الحديث تماما ليعطى السيادة المطلقة لأوربا ، فاننا يمكن أن نقول ان الانحدار التاريخى بين القارتين قد مر أساسا فى مرحلتين : قديما من آسيا الى أوربا، وحديثا من أوربا الى آسيا . وليس من الضرورى ان نعبر عن هذا الانقلاب بصيغة عنصرية ـ كما يفعل بعض الكتاب ـ فنقول ان الأجناس الصفراء تعيش فى الماضى ، والبيضاء فى المستقبل (٧) . وعلى أية حال ، فان العلاقة التاريخية الوثيقة بين القارتين لم تنقطع طوال العصور ، سواء سلبا أو ايجابا .

الضوابط الأساسية الحاكمة

ونستطيع الآن أن نمضى الى عقد مقارنة بين القارتين تحلل وتعلل أوجه الشبه وأوجه الاختلاف طبيعيا وبشريا . ولكن دعنا أولا نتفق على أن تكون هذه دراسة عامة تحدد الضوابط الأساسية الكامنة خلف تلك الأوجه ، وذلك مدخلا الى تفهم النظائر والنقائص الجغرافية النهائية فى القارتين. ولتكن نقطة ابتدائنا النواحى الجيوديزية والجيومورفولوجية عموما .

لا شك أن الحجم فارق أساسى ، فنحن ازاء كبرى وثانية صغرى القارات: آسيا ١٨٫٥ مليون ميل مربع ، وأوربا ٣٫٧ مليون ميل ، وهذا يدمغ آسيا ـ على النقيض تماما من أوربا ـ بالقارية السحيقة والساحقة ، التى ستنعكس عليهما فروقا جذرية فى المطر والعمران ، ومنهما على التاريخ البشرى والتركيب السياسى . ومع ذلك فهناك قدر من تشابه فى شكل القارتين . فلا شك أن أول ما يجبه الناظر الى الخريطة تشابه خطة أو خط الساحل فى جنوبهما .

(6) H.J. Mackinder, *Geog. Pivot of History*, Lond., reprint, 1951, pp. 31, 35.
(7) G. Montandon, *Traité d'Ethnologie*, Paris.



ملامح السطح فى أوراسيا . لاحظ الاستمرار والتناظر بين القارتين

فالقطاع الجنوبى من كل منهما يتالف من ثلاث أشباه جزر تتناظر أشكالها جزئيا . فكل من أيبريا وجزيرة العرب أدنى الى المربع أو المستطيل، وبينما تأخذ الهند صورة المثلث وايطاليا هيئة القدم (حيث تتناظر سيلون وصقلية) ، تعود البلقان والهند الصينية لترسم كل منهما جذعا غليظا من القارة ينتهى بذراع ضيقة ناتئة فى الجنوب .

حتى البحار المطلة تأخذ نمطا ليس يخلو من تقارب . فالبحر المتوسط ينقسم الى حوضين رئيسيين ، وكذلك يفعل المحيط الهندى الذى تشطره الهند الى نصفى دائرتين والذى يشبه جملا ذا سنامين قد برك مادا رقبته فى بحار جزر الهند الشرقية (٨) . والفارق الحاسم أن المحيط الهندى ليس له شاطىء على الجانب الآخر كالبحر المتوسط ، وهذا ما سيجعل دوره التاريخى مختلفا تماما ، ولكنه مع ذلك لا يعدو أن يكون نصف محيط فى الواقع ، وهو عمليا بمثابة البحر المتوسط الآسيوى . ورغم ذلك يظل الموقع الجغرافى فيصلا حاسما بين دور كل من البحر المتوسط والمحيط الهندى ، فاذا كان الأول يتوسط قلب العالم القديم النابض ، فان الثانى يقع على حافة المعمور ويكاد ـ فى معنى ـ يفضى الى نهاية العالم .

وخارج الجنوب شبه الجزرى فى كل من القارتين ، فان كلا من الصين وفرنسا ترسم بروزا واضحا كوحدة متميزة فى خط الساحل ، وذلك دون أن يمكن أن توصف أى منهما بالجزيرة

(8) G.T. Renner, *Global Geography*.

أو بشبه الجزيرة كما يلاحظ لابلاش عن فرنسا خاصة (٩) • وبالمثل تناظر كوريا وشبه جزيرتها باندفاعها من الساحل ، الدانمرك وشبه جزيرة جتلند ، بينما يرسم ساحل البحر الأصفر استدارة تذكر بالأراضى المنخفضة ، فى حين تعد جزر اليابان نظيرا مكافئا تماما للجزر البريطانية ؛ وفى هذه الحالة يقابل بحر الشمال بحر اليابان فى شكلهما الحوضى •

فاذا ما انتقلنا الى البنية والتضاريس ، فان مسافة الخلف بين القارتين اقل من مسافة القرب بعامة • فالسلسلة الفقرية فى كل منهما هى النظام الألبى الألتوائى الحديث الذى يكاد يختط وسط القارة على محور عرضى ، ويكاد بارتفاعه الشاهق وعمقه السميك أن يفصل الشمال عن الجنوب كحائط حقيقى • وفى كلتا القارتين يضم النظام سلاسل قوسية ويلتئم فى عقد جبلية وينفرج ليحتوى هضابا حوضية بينية •• الخ • ولعل أبرز ما يلفت النظر هنا ، ذلك التناظر بين سويسره والتبت ، حيث تكتظ وتتزاحم وتتسم الكتلة الجبلية فى موقع القلب من القارة هنا وهناك • كذلك يسترعى النظر حوض المجر وحوض طوران ، فكلاهما سهل حوضى شبه دائرى اما فى تضاعيف النظام الجبلى أو على ضلوعه •

أما الى الشمال من النظام الألبى ، ففى القارتين على حد سواء تمتد هضاب جبلية مقطعة ثم سهول تحاتية من صخور بالغة القدم والصلابة • وسهل أوربا الشمالى العظيم وسهول الرصيف الروسى لا تكاد تختلف عن سهول المثلث السيبيرى بنية وتركيبا ، بينما تشبه هضاب وسط أوربا البيدمونتية هضاب وسط آسيا التى تتراتب شمال القاطع الجبلى الممتد من البامير نحو الشمال الشرقى • هذا شمال النظام الألبى ، أما جنوبه فان هناك اختلافا بين القارتين ينبغى أن يسجل • ففى أشباه الجزر المتوسطية يمتد النظام الألبى جزئيا حول نويات صلبة قديمة ، أما فى أشباه جزر المحيط الهندى فالغلبة ان لم تكن السيادة المطلقة للتكوينات القديمة (١) •

على أنه فى كلا الحالين يفصل بين النظام الجبلى الألبى وبين أشباه الجزر الجنوبية انخفاضات تحتلها أودية أنهار وسهول فيضية هامة • وفى النتيجة يتبلور فارق هام فى سهولة الحركة والانتقال البشرى والتوجيه التاريخى بين كل من قلب القارة الألبى وبين جنوبها وشمالها ، وذلك فى كل من آسيا وأوربا على حد سواء • فالانتقال بين النظام الألبى وبين هضاب وسط القارة فى أمطار القارات أن تستمد من المحيطات ، ولذا فالأصل فيها أن تغزر على السواحل وتقل نحو الداخل • غير أن أوربا ــ لضآلة رقعتها وكثرة بحارها المحيطية ــ تكاد تكون جميعا نطاقا مطيرا، على ما بداخلها من فروق محلية •

أما آسيا فان قارتها العارمة السحيقةوضخامة حائطها الجبلى تترجم الى فروق مطرية مطلقة تؤكد شهرتها العامة من أنها قارة التطرف والمفارقات القصوى • فالمطر كثيف بالغ الكثافة أحيانا فى نطاق قوسى فى جنوب شرقها من اليابان حتى الهند • ثم يقل التساقط فجأة وبسرعة الى الداخل حتى يصل الى « قلب ميت » حقيقى فى شمالها سلبى تدريجى سهل فى الاتجاهين بعامة. أما الانحدار الحاد المتضاغط بين النظام الألبى والسهول النهرية التى تقع الى الجنوب منه مباشرة فيجعل الحركة والانتقال بينهما من الشمال هبوطا ومن ثم سهلا ، بينما تلك الآتية من الجنوب تصبح صعودا شاقا • ولذا نجد الهجرات والغزوات على طول تلك الجبهة العريضة فى أوربا كما فى آسيا تتواتر أساسا من الشمال الى الجنوب ، من الجبل الى السهل ، وليس العكس (١١) •

تلك جميعا أوجه من شبه أو خلاف بين آسيا وأوربا تحكمها العوامل الأرضية المباشرة • ولكن لعل الفارق الفيصل بين القارتين ينبع من المناخ، ومن المطر بالذات ، فكل الحياة البشرية ستتفارق بينهما تحت تأثير وبقوة هذا الضابط. الحاسم الذى قد يرسم وحده خط الحياة والموت• والأصل

(9) P.V. de la Blathe, *La Personnalité Géog. de la France*, Manchester and London, 1946. p. 2.

(10) S.W. Wooldridge, *Physical Basis of Geography*, London.
(11) E.C. Semple, *Influences of Geog. Environment*, 1911.



تركيب البنية فى أوراسيا لاحظ استمرار الخطوط العريضة والتراكيب الاساسية فى القارتين .

وسط القارة وشمالها . ولذا فان آسيا قارة بلا قلب عمرانى ، واغلبها من اللامعمور ، بينما ان أوربا برمتها جزء من المعمور . ولعل هذا أول مفتاح اقليمى لمن يبحث عن النظائر الجغرافية بين القارتين ؛ فاذا كنا سنجد ثمة نظائر فلن تكون الا فى حدود هذه المعادلة : آسيا = أوربا - (الوسط + الشمال) .

ولكن لنعد ، أولا ، نستكمل الموازنة المناخية بين القارتين . من حيث الحرارة ، فان ثمة اختلافات محققة وجوهرية ، ولكنها مع ذلك فى الصف الثانى من الأهمية عموما . فالقارية غالبة فى آسيا ، سواء ذلك قيظا أو قرا . ومن الناحية الأخرى فعلى ضلوع كل من أوربا وآسيا غربا وشرقا يتناظر تيار دافىء يفتح قطاعا هاما من السواحل ؛ والاشارة بطبيعة الحال الى تيار الخليج بالنسبة لبريطانيا خاصة ، وتيار كيروسيفو بالنسبة لليابان خاصة . وبالمثل ، وبفضل نفس هذه التيارات ، تمتاز هاتان الجبهتان ببيئات مصايد الأسماك التى تعد من أغنى وأخصب ما فى محيطات العالم .

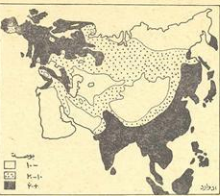
واذا كانت آسيا تمتد شمالا وجنوبا الى عروض تقصر دونها كل أوربا بطبيعة الحال ، فان الشىء المهم أن القطاع المعمور الفعال من آسيا يترامى فى عروض أكثر جنوبية بكثير من أقصى جنوب أوربا : الأول فى عروض مدارية وأحيانا دون استوائية ، والثانى فى عروض معتدلة دفيئة وعلى الأكثر دون مدارية . ولذا يقع هذا الأخير فى مناخ البحر المتوسط فى حين يشكل الأول صميم نطاق المناخ الموسمى .

وهذا ما ينقلنا منطقيا الى الغطاء النباتى . باستثناء القلب الصحراوى الميت الذى تنفرد به آسيا ، وبرغم كل الفروق الأساسية بين بقية أجزاء القارتين ، فان هناك تشابها أو تقاربا عريضا فى النبات الطبيعى ، لعل خير تعبير عنه استمرار عدد كبير من النطاقات النباتية عبر القارتين بلا انقطاع تقريبا . فاذا بدأنا من الشمال فان التندرا - الصحراء الجليدية - والغابة الصنوبرية تترامى عبر شمال أوربا وآسيا على حد سواء ، بينما تتمدد حشائش الاستبس من قلب آسيا قرب منغوليا الى قلب أوربا فى سهل البوشتا المجرية .

وهذا التشابه يتأكد مرة أخرى بالصرف الطبيعى . فجزء كبير من هذه النطاقات تتعامد عليه أنهار ضخمة أو متوسطة تصب شمالا فى المتجمد ، أو لا تعرف أنهارا ولا تصريفا . ومن مجموع هذا وذاك تنشأ منطقة صرف داخلى أو متجمد تترامى من شمال شرق آسيا الى شرق أوربا حول محور جبال الأورال ، تقتطع شمال القارتين وتجمع بينهما من حيث التوجيه فى وحدة جغرافية تعرف عليها ماكيندر وعرفها «بالهارتلاند» ، أى قلب العالم القديم الذى لايمكن الوصول اليه بحرا . ولكن هذه نقطة أخرى ، يكفينا منها هنا أن تؤكد جانبا من جوانب التشابه فى أوراسيا على جانبى الأورال .

فاذا ما عدنا الى استعراض النطاقات النباتية فى القارتين ، فسنجد أنه اذا كانت الغابة المعتدلة نفضية أو مختلطة تغطى جذع أوربا كله بعد ذلك ، بينما تنقطع الغابة فى جذع آسيا ، فانها تعود فتظهر على هوامشها الشرقية فى دائرة شمال الصين ومنشوريا واليابان . وأخيرا ، فكما تغطى نباتات البحر المتوسط أشباه جزر أوربا الجنوبية ، تغطى النباتات الموسمية أهم أشباه الجزر الآسيوية .

ولا سبيل الى الخلط بطبيعة الحال بين المتوسطيات والموسميات ، مناخا أو نباتا ، ومع ذلك يمكن القول تجاوزا أو مجازا ، ومع مقياس النسبية الذى اتفقنا عليه ، ان نطاق البحر المتوسط ، هو بمثابة « موسميات المعتدلات » أو «موسميات أوربا المعتدلة» : أولا بمعنى الفصلية



توزيع المطر في أوراسيا . لاحظ القلب الميت في آسيا . الخريطة تكاد تكرر توزيع السكان .

أي «الموسمية» الأساسية في المطر ، وان تناقض فصل المطر في كل منهما تماما ما بين صيف وشتاء ، وثانيا بما يشبه الغطاء النباتي فيهما بعضه بعضا بصورة نسبية ، فغابات البحر المتوسط دائمة الخضرة هي بمثابة الغابات الموسمية بالنسبة لآسيا ، بينما أن أعشاب الجاريج والماكي الجافة الشهيرة في الأولى هي بمثابة «أدغال» الثانية .

كذلك لا ينبغي أن ننسى في هذا الصدد أن كثيرا من حاصلات اقليم البحر المتوسط ، التي ترتبط به وثيقا وأساسا في الذهن ، وكذلك بعضا من المحاصيل المنتشرة في أركانه ، انما ادخلت اليه أصلا من آسيا الموسمية ثم تاقلمت فيه بشدة . من الأولى ، على سبيل المثال ، الموالح ، ومن الثانية الأرز والقصب والقطن (١٢) اضف كذلك أن عدم كفاية المطر في كل من آسيا الموسمية وأوربا المتوسطية ، بسبب ارتفاع درجة الحرارة فالبخر ، يجعل الري قاسما مشتركا أعظم ، بل ان هذين النطاقين هما عالم الري التكميلي تقليديا — تمييزا له عن مناطق الري المطلق — في العالم القديم .

وما دمنا بصدد التشبيه بين جنوب أوربا وجنوب آسيا ، وكتمهيد الى الجوانب البشرية ، فلا بد أن نذكر أن محاور الحركة البشرية وخطوط التجارة ربطت كلا من أشباه جزر جنوب أوربا وأشباه جزر جنوب آسيا بأحزمة جذرية واحدة وأخضعتها لضوابط مادية واقتصادية متشابهة ، سواء ذلك في القديم أو في يومنا هذا . ففي العصور الوسطى كانت طرق التجارة البرية بين الشرق والغرب تخترق وسط القارة لتتكدس وتتزاحم الى الشمال من أشباه الجزر تلك ، كما كانت الطرق البحرية تحف بها من الجنوب . ويكفي في هذا أن نذكر طريق الحرير وطريق البهار (١٣) . وفي العصر الحديث تخضع كل أشباه جزر جنوب آسيا وأوربا معا ، ابتداء من سنغافورة حتى جبل طارق ، لضبط وتوجيه محور أسي حاكم هو طريق السويس البحري (أو قل رمزا خط P. & O.) ؛ وسنجد انعكاس هذا مرارا في مصاير وأقدار الموانئ والمدن ، كما سنجده في الاستراتيجية والاستعمار .. الخ .

لنتقدم الآن الى الحياة البشرية بأبعادها وعناصرها البالغة الدلالة . بيت البشرية، قلعتها الكبرى ، لا شك آسيا : هنا ثلثا سكان هذا الكوكب في ثلث مساحة اليابس : ١٦٦٥ مليونا في ١٩٦٠ . ومن المرجح أنها كانت كذلك دائما، مركز ثقل السكان في العالم ، فتقديرات ١٦٥٠ على سبيل المثال تعطيها ٢٥٠ — ٣٢٠ من مجموع عالمي قدره ٥٠٠ مليون ، مقابل ١٠٠ مليون فقط لأوربا (١٤) . فاذا ما عدنا الى وقتنا هذا ، ونسبنا العدد الى المساحة ، فان هذا يعني ابتداء متوسط كثافة عامة يعادل ضعف المتوسط العالمي . ولكن أوربا ، ثانية قارات العالم في السكان (٦٤٠ مليونا في ١٩٦٠) ، وان كانت لا تزيد في مجموع سكانها عن شبه القارة الهندية ، الا أنها لصغر مساحتها تعادل في المتوسط نحو ضعف آسيا الا قليلا . ولكن المعمور الأوربي يرادف الرقعة الأوربية ، بينما يتكدس معظم سكان آسيا في « الربع الغالي » ، آسيا الموسمية ، ومن ثم تعود الكثافة الحقيقية في آسيا لترجح مثيلتها في أوربا فتكاد تبلغ هذه المرة ضعفها الا قليلا : ها هنا بالطبع عالم الكثافات

(12) W.B. Fisher, *Middle East*, London, 1950, p. 188.

(13) W.G. East, *Geography Behind History*, London.

(14) A.M. Carr-Saunders, *World Population*, London, 1936.

الثرى ، السـاحقة بامتيـاز • والانحـدارات الديموغرافية داخل آسـيا أعمـق وأعتى بالتالى منهـا داخل أوربا ـ داخل أى قارة أخـرى فى الحقيقة •

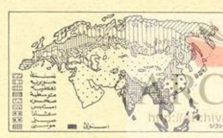
واذا شئنا صورة ذهنية مبسطة ، فلنقل ان أوربا بقعة زيت واحدة متصلة تقريبا من المعمور ابتـداء من الأطلسى حتى الأورال ومن البحـر المتوسط حتى أواسط البلطيق • أما آسيا فنمط العمران فيها ، اذا جمعنا نطاقات الكثافة المكتظة الى شبه المخلخلة ، أشـبه بحدوة حصـان تحف بسواحلها ابتداء من اليابان ومنشوريا عبر الصين والهند الصينية والهند ثم ايران الى وسط آسيا السوفييتية وغرب سيبيريا •

من هذه التوزيعات الاقليمية المتفاوتة ، تنبثق فروق تاريخية وحضارية وسياسية بعيدة المدى• فلما كان الغطاء السكانى فى أوربا يكاد يشمل كل رقعةالقارة ، بينما يكاد يقتصر على الجنوب الشرقى فى آسيا ، فان أشـباه الجزر المتوسطية الثلاث فى جنوب أوربا تختلف عن نظائرها فى جنوب آسـيا بانها أقل كثيرا جدا فى السـكان حجمـا وكثـافة ، ولا تزيد فيهمـا عن المرتبـة الوسطى بالمقاييس العالمية ، وعلى العكس من ذلك فى وسـط وشـمال القارة : فى مقابل قشرة قاعدية عامة matrix سميكة من السـكان ، يعلوها محور من الكثافة القمية بعرض القارة ، فى حالة أوربا ، نجـد القلب الميت فى آسـيا • وهذا ما يعود بنا ـ مع تحديد أدق ـ للمعادلة الناقصة بين القارتين : ان آسيا تخلو ابتداء من أى «ألمانيا» سواء جغرافيا أو سياسيا ، ولعل هذا الفـارق الأكبـر بين التركيب الجيوبولتيكى للقارتين •

ومع ذلك فان هذه النتيجة تحتاج الى مزيد من التوضيح والاستدراك ، تاريخيـا وحضـاريا • ففى التاريخ القديم والوسيط كان وسط آسـيا ابتداء من هضاب منغوليا الى سهول التركستان يتفجر بالموجات الخارجية وغزوات الرعاة الكاسحة التى استهدفت دائما غرب آسيا وشرق أوربا • كان القلب الميت ضد اعصار بشرى ينبض بالموت كما قيل ، وكان سـكانه ـ وهم ، كثـافة ، لم يكونوا اكثر من شتيت منثور شفاف من تراب

البشرية ـ هم برابرة آسيا • وهنـا نتذكر على الفور ، ولا نملك الا أن نتذكر ، برابرة أوربا : القبائل التيوتونية والجرمانية فى ألمانيا شـمال الدانوب وشرق الراين ، والتى لعبت بالنسـبة للامبراطورية الرومانية نفس دور برابرة آسـيا بالنسبة لشرق أوربا • وتلك كانت جرثومة أو نواة ألمانيا كما نعرفها اليوم • فما الذى حدث خلال التطور التاريخى ليعطى أوربا فى النهاية قلبا ووسـطا عمرانيا وسـياسيا هائلا ممثلا فى ألمانيا ، وحرم آسيا من «ألمانيا» خاصة بها ؟

ان التشابه القديم هو مجرد تعاصر حضارى فى مرحلة تاريخيـة بدائية فحسب ، وبعد ذلك تقدم التطور الحضارى فى قلب أوربا الى منتهاه وتوقف عند مرحلة الطفولة والبدائيـة فى قلب آسـيا • والسبب فى ذلك مباشرة هو العـوامل



الغطاء النبـاتى ـ هـو الآخر ـ يعبر عن الاستمرارية الاساسية فى كثير من ملامح الحياة عبر أوراسيا •

الدائمة والثوابت غير المتغيرة ، الحقائق الطبيعية التى لا تتطور ، الجغرافيا باختصار • فثمة هناك الصحراء الجافة القاحلة ، وثمة هنا الغابة الباردة المطيرة • ان مناطق مثل منغوليا وأطراف كل من منشـوريا والتركسـتان قد تكون اليوم دولا أو أجزاء من دول سياسية ، ولكنها بشريا وجغرافيا لا تزيد عن الظلال التاريخيـة الباهتـة السحيقة لألمانيا ، أو ان شئت فقل ـ وهو ما يعنى نفس الشىء ـ انها « جرمانيا » آسيا •

لا يبقى لنا الآن من عناصر الحياة البشرية الا النواحى الجنسية او السلالية • ولقـد ألمعنا من قبل الى العلاقة الوثيقة بين أوربا وآسيا فى هذا المجال • وكمجرد تعبير عن هذه العلاقة ، يكفى

ان نذكر محاولة جريفث تيلور لاقتراح تسمية جديدة – البى مغولى – لكى نضغط على ان العنصر المغولى ليس الا تنويعا او تفريعا من المجموعة البشرية شبه المتجانسة التى تحتل معظم أوراسيا بعامة (١٥) ، وعدا هذا ، فحسبنا هنا أن نعتبر الخطوط العريضة فى توزيع المجموعات الجنسية عبر القارتين ٠

ومن وجهة نظرنا ، فان أبرز حقيقة تنطق بها الخريطة هى ذلك التداخل المثير ، المتعاقب كالاصابع المتشابكة interdigitated ، بين عدة نطاقات جنسية تختط القارتين جزئيا أو كليا بالعرض ٠ فثمة نطاقات أربعة تتعاقب من الشمال الى الجنوب ، وتتبادل مصدرها من الشرق من آسيا ثم من الغرب من أوربا على التناوب ٠ فاذا ما بدأنا من الشمال ، فثمة نطاق مغولى من مجموعة عناصر الأورال – ألتاى يترامى بلا انقطاع تقريبا بطول سيبيريا من بهرنج حتى الأورال وعبر شمال الروسيا الأوربية ثم فنلندة حتى شمال اسكندناوه حيث اللابس – وبنفس الرنة ! – فى لابلاند ٠

يلى هذا جنوبا نطاق أورى – آرى كما يصنف لغويا – يخرج هذه المرة من كتلة أوربا ، ثم يندفع شرقا كسهم مرسل أو اسفين ٠ خلال التايجا وجنوبها على طول الأنهار السيبيرية وليناالاند والشرق الأقصى السوفيتى ٠ وهو اذا كان يدق كثيرا أو يتقطع كلما اوغلنا شرقا ، فانه يزدوج فى الواقع بسهم آخر ينتشر فى آسيا الوسطى حيث أصبحت للعناصر السلافية الأغلبية العددية فى بعض جمهورياتها السوفيتية بالفعل ٠ والنطاق كله بطبيعة الحال ظاهرة حديثة بنت القرون الأخيرة عامة والعقود الأخيرة جدا خاصة ، ولكنها تخلق تناظرا واضحا فى التركيب الجنسى على جانبى الأورال ٠

النطاق التالى جنوبا أقل امتدادا وأبعادا ، ولكنه واضح بما فيه الكفاية ٠ انه المجموعات التركية أو الطورانية التى تتركز فى وسط آسيا وترسل السنة متقطعة عبر غرب آسيا الى الأناضول لتنتهى بشظايا متفرقة فى البلقان ٠


الخريطة الانثولوجية لأوراسيا وكيف تبرز التداخل المتعاقب بين العناصر الرئيسية فى كل من أوربا وآسيا . لاحظ الاسفين الأوربى الواضح

وحتى القرن الماضى كانت هذه العناصر أوسع انتشارا حتى الدانوب وعبره ، ولكنها انحسرت مع انهيار العثمانية ٠ وثمة – أخيرا – النطاق الهندو – أوربى أو الهند – آرى ، والذى هو الامتداد الآسيوى لكتلة الآرية الأساسية فى أوربا ٠ تحت هذا النطاق تنضوى الشعوب الايرانية وسكان شمال غرب شبه القارة الهندية، اى حاليا فى الباكستان وشمال الهند ٠

تلك الصورة مبسطة للغاية بطبيعة الحال ، وتوشك – حتى – أن تكون هندسية أكثر مما ينبغى ، ولكنها تعبر عن التداخل الانثولوجى العميق بين القارة الأم والقارة الابنة بما فيه الكفاية ، وتخلق قدرا أو آخر من التناظر بينهما فى هذا المجال ٠ على أن هناك أيضا الى جانب هذه التوزيعات الاستاتيكية ، بعض ضوابط تاريخية فى الحركات والهجرات والديناميكا البشرية تمكن لمزيد من هذا التناظر ٠

فكثير من الغزوات والغارات الحربية ، وأهم منها الهجرات والموجات التعميرية ، كانت تخرج من وسط اليابس الأوراسى لتضرب فى أو نحو الأطراف ٠ وكثيرا ما كانت هذه الطرقات تنتقل بالتوصيل الى جماعات أخرى مستقرة ، فتدفع بدورها بغيرها الى الأطراف وهكذا دواليك ٠ وفى النتيجة فقد انتهت أطراف القارتين الى الهامشية القصوى خاصة فى الجزر المواجهة ، الى أن تصبح الموطن النهائى للعناصر الاكثر قدما أو المستضعفة ، حيث تنعزل ، تتحجر ، أو تنقرض ، أو على الأقل تنتهى الى أن

(15) Griffith Taylor, *Environment, Race and Migration*, Chicago, 1937.

تصبح متحفا جنسيا تتعقد فيه السلالات وتتعدد ، وبالتالى تتضاعف احتمالات الصراع السياسى وظاهرة الأقليات ٠٠ الخ ٠ هذا يصدق على حالات فى اليابان وفى بريطانيا ، كما يصدق على أشباه الجزر المتوسطية والآسيوية سواء بسواء ، مما سيخلق لنا كما سنرى نظائر جغرافية حقيقية على المستوى الانثولوجى والقومى والسياسى ٠٠ الخ ٠

النظائر والنقائض الجغرافية فى أوراسيا

اجتمعت لنا الآن ـ فيما نأمل ـ صورة متكاملة أو شبه متكاملة بقدر الامكان للضوابط الأساسية التى تحكم التوزيعات الطبيعية والبشرية الهامة على صفحة اليابس الأوراسى عامة ولعلنا الآن بحيث نختزل مغزاها وجوهرها فى صيغة مكثفة محددة ٠ الى جانب الفروق العديدة المحققة ، واضح أن هناك قدرا كافيا من أوجه الشبه التى يمكن أن تقدم أساسا معقولا لتصور بعض من النظائر الجغرافية بين أوربا وآسيا ٠

والنظرية ـ أو النظرة ـ العامة التى نقدمها هى أننا اذا استبعدنا ألمانيا ، أو بالأحرى وسط أوربا كما عرفها ناومان Mittel-Europa وكذلك اسكندناوه ، فان أوربا تقترب الى حد ما من صورة مرآة معكوسة enantiomorph مصغرة ، مكثفة ، وعلى مستوى أعلى ، من مورفولوجية آسيا ووضعياتها العامة ٠ وآسيا بالمقابل هى مقلوب أوربا ، مطروحا منه ألمانيا واسكندناوه ، والكل على تكبير وتخفيف ٠ أو للدقة والتحديد ، فان صورة المرآة هذه تجتزئ أوراسيا حتى المحور الجبلى العرضى ، حيث تتناظر الوحدات الجغرافية الرئيسية فى القارتين « على التقابل » ٠ أما جنوب هذا المحور فان أشباه الجزر الأسيوية الثلاث تتناظر مع أشباه الجزر الأوربية الثلاث بنفس ترتيبها الجغرافى ، أى « على التناظر » كما قد نقول ٠ أى أن قاعدة المحور الجبلى تمثل جبهة أو خط انقطاع فى الهيئة العامة ، وهذا وان عقد من اتجاهات العلائق المكانية بين نظائرنا الجغرافية فانه لا يهز الرؤية أو البناء النظرى العام كثيرا ٠ ولقد قلنا ، عن أوربا ، صورة مصغرة ، مكثفة ، وعلى مستوى أعلى ؛ وتفسير هذا يرجع بطبيعة



تخطيط عام للنظائر الجغرافية فى أوربا وآسيا ٠ كل زوج من النظائر يحمل تظليلا واحدا ٠ هذه هى الخريطة المفتاح ٠

الحال الى ضخامة آسيا حجما وسكانا فى نفس الوقت الذى تتفوق فيه أوربا حضاريا ٠ ان الكم فى هذه المقارنة لآسيا ، والكيف لأوربا ٠

من هذا المنطق يمكن ان نحدد الهيكل العام للنظائر الجغرافية بين القارتين ، التى لعلها الآن أكثر من فروض علمية ، والتى على أية حال ستكون دراستنا لها بالتفصيل بمثابة البرهان الكامل عليها ٠ هذا مع التذكير الدائم بأن النظائر الجغرافية لا تعنى تمام التشابه ، فضلا عن التطابق ودعك كلية من التماثل ٠ فاذا نحن ركزنا مرآتنا كنقطة ابتداء على محور جبال الأورال ـ جبال القوقاز ، فان الصورة على جانبيها الروسى والسيبيرى تتناظر الى حد ما ، فالسهل الروسى يتشابه مع سهل غرب سيبيريا ، ثم على جانبى القوقاز يتناظر بحر قزوين والبحر الأسود ، وعلى جانب كل منهما يتناظر سهل طوران مع سهول الدانوب والمجر فاذا ما انتقلنا الى المحور الجبلى الألبى ، فان التبت تقابل سويسرة ، وسينكيانج وتيان شان تقابل النمسا ٠ حتى اذا تحركنا الى الخارج فان فرنسا هى التى تقابل الصين توا ، بينما تقترب بلجيكا من كوريا ، الى أن نصل الى النظيرين المثاليين بريطانيا واليابان ٠ أما فى جنوب القارة ، فندع مرآتنا لتقابل الهند الصينية مباشرة بالبلقان ، والهند بايطاليا ، والجزيرة العربية بأيبريا ٠

الهند الصينية : بلقان آسيا

تدين لتشارلز فيشر ـ فى مقال يقرأ من

عنوانه (١٦) بالمقابلة الدقيقة بين هذين الاقليمين كنظائر جغرافية • والحق أن مثل هذه المقابلة تفرض نفسها فرضا على أي باحث • فمن حيث الموقع يحتل كل منهما الركن الجنوبي الشرقي الاقصى من قارته ، ويمثل معبرا أساسيا كجسر برى ضخم بين قارتين : البلقان بين أوربا وآسيا، والهند الصينية بين آسيا واستراليا • وفي نفس الوقت يمثل كل منهما حلقة الوصل بين بحرين او محطين عظيمين : البحر الأسود والمتوسط ، والهادى والهندى على الترتيب • وفي النتيجة يخرج الموقع النهائي في الحالين كنقطة التقاطع الحيوية بين محورين اساسيين لطرق الحركة القارية والمحيطية • ومن هذه «العقدية» الضخمة كان مقدورا أن تلعب المنطقة دورا حرجا في التجارة الدولية والاطماع العالمية :

كذلك من الناحية البشرية يمثل كل من الوحدتين منطقة تخوم هائلة marchland واقليم صراع Zone of Strife بين عوالم حضارية وتاريخية متباينة : البلقان بين عالم السلافية الضخم في الشرق ، ومحيط الجرمانية وسيطرة ألمانيا التاريخية في وسط أوربا ؛ والهند الصينية بين كتلة الصين العظمى في الشرق ، وشبه القارة الهندية في الغرب • وفي الحالين ، تستمد منطقتنا كثيرا من سماتها الثقافية وخصائصها الحضارية وأصولها الجنسية وتوجيهاتها التاريخية والسياسية من هذا الالتحام المزدوج ؛ ومع ذلك لاتفقد شخصيتها الذاتية المتميزة ، فهى تظل تختلف عن أي منهما ، وتبقى في آن واحد وبلا تناقض حقيقي اقليما انتقاليا كما يقول فيشر وغير انتقالي كما يقول لايد(١٧)•

والسبب الذى من أجله تحتفظ كل منهما بشخصيتها عن الأفلاك المجاورة المؤثرة ، هو نفسه الذى يفسر اختلاف وقع نفوذ كل منها عليها ، ونعنى به طبيعةالتضاريس واللاندسكيب ولكن قبل أن نوضح كيف ، يحسن أن نلاحظ تشابه الشكل والبنية بين البلقان والهند الصينية فكل منها يبدأ بجزع ضخم غليظ في كتلة القارة لينتهى بطرف مسحوب أو شبه منفصل بدرجة أو بأخرى في الجنوب (اليونان والملايو على الترتيب) ويواجه أرخبيلا بحريا ميكروسكوبيا أو ماكروسكوبيا (جزر بحر ايجه وجزر الهند الشرقية على الترتيب) وفي البنية فان كلا منهما يكاد يتنصف بصورة شبه هندسية بين كتلة النواة القديمة الهضبية في الشرق وطية الالتواء الألبى في الغرب ، ويحدد رأس خليج سيام وخليج سالونيك بداية الخط الفاصل بين التركيبين على الترتيب • أما التضاريس فأبرز ما يجمع بينهما أن المحور الأساسى للالتواء الألبى ، الذى يأخذ اتجاها عرضيا في القارتين ، ينثنى هنا بزاوية شبه قائمة ليأخذ اتجاها رأسيا ــ صرفا في الهند الصينية ، وسائدا في البلقان •

المهم أنه ، في الحالين ، يحدق بالاقليم من الشمال نطاق جبلى يطوقه بفكى كماشة من الشرق والغرب ، ويفصل شبه الجزيرة كثيرا عن صلب القارة• ولكن يلاحظ أن صرامة هذا الفصل أشد في جانب عنها في الجانب الآخر ، اذ أن الحركة البشرية والانتقال « تتقبل » على المحور الطولى مع محور التضاريس ، بينما تتعقد وتشق كثيرا من الشرق الى الغرب حيث تتعامد عليه • ففي غرب البلقان حائط الألب الديناريه الشاهق العريض يقطع البلقان كثيرا عن وسط أوربا وغربها ، بينما الحركة أسهل نسبيا مع الشمال مع شرق أوربا السلافية •

ولهذا فان أساس غالبية السكان من قديم من السلاف ، وبالتالى يتحدد اللون الحضارى والاتجاهات الثقافية والتطلعات والارتباطات السياسية • فكانت الروسيا هى حامية السلافية الجنوبية (البلقانية) طوال العصر الحديث ، وليست الارتباطات الراهنة في دائرة العالم الشيوعى الا امتدادا أو انعكاسا ــ جزئيا على الأقل ــ لهذه الأصول والتوجيهات والتعاطف• ورغم أن الأقليات الأجنبية المهاجرة من خارج البلقان كانت تتمثل تاريخيا في الألمان بالدرجة الأولى ــ وحركة انتشارهم وتوغلهم في جنوب شرق أوربا مشهورة ــ فانهم كانوا دائما يعدون أجانب وغزاة ، بينما عد السلاف الشماليون أقارب وحماة •

(16) Charles A. Fisher, « *South-East Asia : Balkans of the Orient?* », Geography, 1964.
(17) Ibid., p. 347 ; Lyde, *The Continent of Asia.*

بالمثل – تقريبا – في الهند الصينية • فكوع الهملايا المحدود في غرب الهند الصينية – جبال أركان يوما وبيجو يوما – السخ – حائط معقد متحدر عائق الى أبعد مدى ، يزيده الغلاف الغابى الكث الموحش تعقيدا ووعورة • ولهذا فصل الهند الصينية عن الهند بصرامة ، وكان الاتصال الممكن هو بالبحر أساسا أو فقط ، أما برا فبالكاد • هذا على حين أن المحور الطولى في تضاريس الهند الصينية يتفق مع ويمثل استمرارا لجبال جنوب الصين بعقدتها في يونان وما جاورها ، ومن ثم كانت الحركة سهلة موجهة ، والاتصال من ثم حميما ، وبينما تعطى الهند الصينية ظهرها للهند ، تتجه بطبيعتها الى الصين (١٨) •

ولهذا فرغم ان الهند الصينية اقرب في مناخها الموسمي الى الهند منها الى الصين ، التى لا تعد مثانيه بين الموسميات في موسميتها ، فانها بشريا وتاريخيا ، دينيا وسياسيا ، حضاريا وثقافيا ، اقرب والصق بالصين منها بالهند • ولو اننا في في العربية ترجمنا التسمية الافرنجية للمنطقة ترجمة حرفية (Indo-China : الصين الهندية) لكنا أصح شكلا ومضمونا • فرغم بعض التأثيرات الهندية المبكرة على اطراف المنطقة الساحلية • في الدين والتجارة خاصة (وبعضها القى بذور حضارات محلية قديمة رائعة) فان الأساس القاعدى للسكان مغولى بوضوح ، وأهم الموجات البشرية جاءت من الصين – آخرها التاى (أهل تايلاند) في القرن الثالث عشر الميلادى – والديانة السائدة هى بوذية الصين لا هندوكية الهند ، ونمط الحياة ومستوى الحضارة تذكر بالصين بشدة •

فضلا عن هذا ، فان المناطق القليلة التى خضعت من شبه الجزيرة لسيطرة سياسية أجنبية في الماضى انما خضعت لسيطرة صينية ، وكان النفوذ الصينى على أشده خاصة في شمال الساحل الشرقى – فيتنام الشمالية حاليا – حيث استمر من القرن الثانى قبل الميلاد حتى العاشر الميلادى ومن المثير أن نلاحظ – مع فيشر – أن حدود هذه المنطقة التى خضعت للصين قديما تتفق الآن تماما مع خط العرض ١٧ •

(18) Cressey, *Asia's Lands and Peoples.*

هذا عن جانب سياسى واحد كمؤشر نحو العلاقات التاريخية بين الهند الصينية والصين • وهناك جوانب اقتصادية وسلمية أخرى معاصرة • ففي الوقت الحالى ، ومن بين المهاجرين الاسيويين الاجانب المتوطنين في الهند الصينية ، تذهب الاغلبية المطلقة للصينيين الذى يناهز عددهم العشرة ملايين ، حيث لا يشكل الهنود الا اقليه لا تتجاوز المليونين أغلبهم او جلهم في بورما والملايو وسنغافورة • وهؤلاء الصينيون هم الذين يسيطرون على وظائف التجارة والخدمات والوظائف المكتبية والفنية وحياة المدن عامة والعواصم خاصة •• الخ ، أى على المواقع القائدة في الاقتصاد •

وعلى ذكر الاقتصاد ، وقبل أن نعالج النسيج البشرى بالمقارنة في كل من منطقتينا ، يحسن ان نلاحظ أوجه شبه معينة في الخلفية الاقتصادية بينهما • والفروق واضحة ومحققة بالتاكيد ، من حيث المستوى المعيشى والحضارى والانتاج •• الخ ولكن هذا لا ينفى – مع حفظ النسب – الاشتراك في الاقتصاد المتخلف عامة ، الأولى عادة • فالهند الصينية لها شهرة خاصة في قارتها ، وهى انه ليس في آسيا اقليم يساهم في تجارة الصادر الخام مثلما يساهم (١٩) وعلى الجانب الآخر ، فان البلقان تعد في قارتها من أفقر الأقاليم واقلها تطورا ، رغم طفرة الصناعة والميكنة والتطوير والتخطيط حديثا •• الخ • كذلك فان نسبة المزروع الى مجموع المساحة في الحالين منخفضة الى حد بعيد ، لسيادة البيئة الجبلية ، ولو أن حظ البلقان من الرقع الزراعية أقل •

كذلك يشترك الاقليمان في انخفاض متوسط كثافة السكان بالنسبة للمناطق المتاخمة ، فالهند الصينية «منخفض» ديموغرافى عميق الغور بين كتلتى البشرية في الصين وشبه القارة الهندية ، وكذلك تفعل البلقان بالمقياس الأوربى • على أن ثمة بعد هذا اختلافا جذريا لا ينبغى أن نغفله ، فبينما تعد البلقان على قلة عددها وكثافتها من مناطق افراط السكان Overpopulation الشهيرة في أوربا ، تشتهر الهند الصينية بأنها شذوذ نادر في آسيا ، فهى جزيرة من تفريط السكان unperpopulation في بحر الضغوط

(19) Ibid.

السكانية العنيفة ، ولهذا فهي اقليم هجرة داخلة ، وقد رأينا كيف أن عدد الصينيين المهاجرين المستوطنين يقدر بنحو عشرة ملايين ، يضاف اليهم الهنود بمليونيهم ، وذلك في مقابل عشرات من الآلاف من الالمان حين كانوا في البلقان .

ومع ذلك ، وعلى ذكر الهجرة ، يعود فيبرز تشابه فريد بين الوحدتين الناتئتين في اقصى جنوب المنطقتين ، أعني اليونان والملايو . فكشبه جزيرة دقيقة – تكاد تقول جزيرة – ثمة هاهنا وهناك بيئة بحرية كاملة وأمة ملاحة منذ القدم ، وتقاليد تجارية بحرية بعيدة المدى والخطر ، وذلك بعكس جذع المنطقتين نفسهما حيث التوجيه قارى برى داخلي بحت . والحديث في هذا عن الاعريق القدماء ، وعن الأسطول التجارى الضخم في اليونان المعاصرة ، هو من نافلة القول ، وكذلك هو التأكيد عن الانتشار اليوناني البعيد المدى بالجاليات الضخمة في كل سواحل البحر المتوسط خاصة اللفانت ثم عبر البحار وخاصة في العالم الجديد .

ولكن ما ليس معروفا الى هذا المدى أن الملاويين شعب بحرى ، تجارى ، مهاجر ، بنفس الدرجة . انهم حقيقة اغريق الهند الصينية . فهند أقدم عصورهم وهم يحتكرون التجارة البحرية بعيدة المدى ما بين الشرقين الاقصى والاوسط ، وجالياتهم ودماؤهم الى جانب ثقافتهم ولغتهم منتشرة في كل سواحل الهند الصينية واندونيسيا والفلبين . واذا كان الاغريق هم الذين نقلوا المسيحية – الكنيسة الارثوذكسية – الى جنوب اوروسيا عن طريق البحر الاسود ، فان الملاويين هم الذين أدخلوا ونشروا الاسلام – وبنفس سهم الحركة شمالا بشرق ! حيثما يوجد الان في شواطىء الهند الصينية وبعض جزر الهند الشرقية والفلبين .

ثم يبقى أخيرا تشابه استراتيجي لاحت للنظر بين البلقان والهند الصينية . فبحكم الموقع البؤرى الحاكم على تقاطع محورين عظيمين للحركة ما بين قارتين ومحيطين ، انبثقت أو بالاخرى زرعت هنا وهناك مدينتان عالميتان (كوزموبوليتانيتان) ، غريبتان بصورة ما exotic ، تستقطبان وتجسدان التجارة البعيدة المدى بين الشرق والغرب ، تمييزا لها عن التجارة المحلية أو



الصورة الجنسية المعقدة المتداخلة في الهند الصينية . لاحظ زوائد وشظايا الاقليمات على ، وعبر الحدود السياسية .

الاقليمية ، وترمزان الى الكنتوارات الضخمة ومدن المتجر entrepôt الدولية الحديثة . والاشارة بالتأكيد الى استانبول وسنغافورة (٢٠) .

كل منهما أضخم مما تبرز قاعدتها الجغرافية المباشرة أو تمكن له ، بل أضخم مدن منطقتها جميعا حيث يدور كل منهما في حدود المليونين تقريبا . وكل منهما يمتاز بالخلط والتعدد الاثنولوجي الشديد بما تدفق عليهما من الجاليات التجارية الاجنبية . استانبول مثلا كانت منذ القسطنطينية ذات طابع حضارى شبه يوناني ، وتتعدد بها جاليات الارمن والبلغار واليهود (وقديما ايضا البنادقة والجنويين) .. الخ ، ولكن أساسا اليونانيين الذين ظلوا حتى يومنا هذا وبعد التصفية الواسعة يناهزون المائة الف (٢١) . اما سنغافورة فهي مدينة صينية في الدرجة الأولى أو قطعة من الصين تحت شمس الاستواء ، اذ أن ٨٣٪ من سكانها صينيون (٢٢) .

(20) C.A. Fisher, op. cit.
(21) W. Fitzgerald, *New Europe*, London, 1946, pp. 94, 150 ; W.B. Fisher, pp. 332-4.
(22) R. Calder, *Dawn Over Asia*, News Chronicle Publication, 1952.

ثم ان كلا من المدينتين ينفصل سياسيا ، ويكاد ينفصل جغرافيا ، عن شبه الجزيرة · فسنغافورة جزيرة ودولة مستقلة الآن واستانبول تتبع تركيا الأسيوية · وليس من الصدفة كذلك ولذلك أن كلا منهما بموقعه الاستراتيجي على مضايق حاسمة كان محط أطماع استعمارية طويله وهدفا دائما لصراعات القوى الكبرى : سنغافورة على مضيق ملقا – والكلمة عربية أصلا من ملقى – واستانبول على البسفور · ولا شك أن من السهل بعد هذا كله أن نقدر ونتقبل لماذا يسمى فيشر سنغافورة باستانبول جنوب شرق آسيا ·

●

هذا التشابه بين جوانب عديدة من التوجيه الخارجي لكل من البلقان والهند الصينيه ، لا يقل عنه اثارة ودلالة التشابه فى التوجيه الداخلى – ولنفس الضوابط والأسباب· فعدا الحلقة الجبليه المطوقة من الشمال ، لعل أبرز قسمات السطح فى كل من المنطقتين هى امتدادات الألسنة الجبلية المتعددة المتشابكة داخل هذا الاطار ، ثم حصرها فيما بينها لأودية أنهار ضيقة أو مقطعة أو مختنقة أحيانا ، بحيث تتحول المورفولوجية النهائية الى شتيت من الأحواض السهلية القزمية والأودية الممزقة تحتويها وتعزلها كتل وسلاسل جبلية · متمددة قاسية ·

هذا يصدق على الميكونج والمينام والسالوين والسيتانج والايراوادى بكل روافدها فى الهند الصينية ، مثلما يصدق على الماريتزا والفاردار والمورافا ، وأكثر منها على الأودية الاصغر كالمتسا وستروما والنارنتا والنيشافا والتونجا ·· الخ · فى البلقان ، وذلك رغم أن كل أنهار الهند الصينية تنحدر فى اتجاه واحد بينما تصرف بعض أنهار البلقان شمالا وبعضها جنوبا · وفى هذا التمزق لا تختلف اليونان والملايو – حيث تنعدم أى أنهار مذكورة – عن جذع البلقان أو الهند الصينية بانهارهما العديدة · فالتمزق والتفتت والعزلة الضيقة اذن هى الموتيف الطبيعى السائد – وهى كذلك المفتاح البشرى ·

فالنسيج البشرى جاء مهلهلا ممزقا تعوزه الوحدة والتماسك والتفاعل · جنسيا أتى كموزايكو معقد متداخل احيانا ومتباعد أحيانا أخرى · ديموغرافيا أتى كارجنيل من الجزر السكانية الضئيلة البقعية المبعثرة التى تفصل بينها فجوات مخلخلة تتعذر أو تندر خطوط المواصلات الطبيعية أو الصناعية بينها · وحضاريا أتى كنظام من اقتصاديات الكفاية المنطوية المتخلفة ، وأحيانا من الأنماط الحضارية الأركية التى لا زالت تنتمى الى العصور الوسطى بقبليتها وعداوات وغارات الثار ·· الخ · وهذا أوضح ما يكون خاصة فى المناطق الجبلية وخطوط التقسيم بين الأنهار interfluves ، كما هو الحال بين قبائل التلال Hill Tribes – كما تسمى – فى وحدات الهند الصينية ، وكما بين سكان البانيا التى ظلت الى قريب جدا متحفا وسيطا حيا فى كل معنى ومظهر (٢٢) ·

واخيرا ، وفى النتيجة المنطقيه ، ياتى النسيج السياسى كمشكلة المشاكل · فمن قديم ، كان كل حوض سهلى منعزل يقدم نواة طبيعيه لوحدة سياسية مستقلة تقريبا · وكل الوحدات السياسيه الهامة اليوم فى الهند الصينيه او البلقان اصلها وحدات حوضيه نهرى : بورما تقابل حوض الايراوادى ، وسيام المينام ، وكمبوديا تتفق مع حوض بحيرة تونلى ساب ، الصرب تتجمع داخل وحول وادى المورافا ، الممر الاوسط الكبير فى البلقان ·· الخ · ولانها الاقوى انتاجا وسكانا ، فقد طفقت مثل هذه الوحدات الأكبر تتوسع دائريا أو حلقيا على السفوح المحيطة حيث سكان الجبال أقل عددا وتطورا · وبذا وضع الأساس للتعدد والتعقيد فى اللهجات واللغات والقوميات والمجموعات الاثنولوجية ، وتبلورت مشكلة الاقليات ، مما كان عاملا مضادا للتوحيد السياسى أخر الوحدة السياسية ، ودفع المنطقة سواء فى اوروبا أو آسيا منذ بدايات تاريخها بعدم الاستقرار كانما هى اقليم صدع سياسى مزمن ·

وقد انعكس هذا كله فى ظاهرات وملامح لا تدع مجالا كبيرا للشك فى أن الهند الصينية هى

(23) P. Birot, J. Dresch, *La Méditerranée et le Moyen-Orient*, Paris, 1956, pp. 85 ff.

حقا بلقان أسيا او أن البلقان هى الهند الصينية فى أوربا • فهـذا التفتيت والتفكك السياسى القديم ــ يكفى أن نتذكر هنـا « دول المدن » النموذجيـة فى اليونان القديمـة ، وكيف تكاد تكررها فى يومنا هذا امارات وسـلطنات الملايو المتعددة المعقدة الضئيلة هذا التفتت ظل سـائدا عبر العصور ، حتى أن أيا من المنطقتين لم يوحد لأول مرة ولآخر مرة فى تاريخـه الا على أيدى الاستعمار الأجنبى ! فى البلقـان على يد الأتراك منذ القرن الرابع عشر ، وفى الهند الصينية على يد الاحتلال اليابانى فى الحرب الأخـيرة فقط ، ونقول الاحتلال اليابانى فقط لأن الاستعمار الأوربى قبله كان ممثلا فى أكثر من قوة •

ومع ذلك فقد كان نفس ذلك التفتت والتفكك مما جعل المنطقة هنا وهناك فريسة سهلة لذلك الاستعمار ، ومنه اتخذ هذا تكتيك المضـارية والتفريق وتعميق الصراعات بين عناصر السكان بمثل ما أن مجيئه زاد بدوره من تعقيد التركيب السياسى بمـا أدخل من ديانات جديدة وبمـا استجلب من أقليات وافدة : ففى الهند الصينية خلق الاستعمار أقلية كاثوليكية لها خطرها فى المحيط البوذى ، كما نقل الأتراك الاسلام الى البلقان ، وفى الأولى شـجع الهجرة الصينية والهندية طلبا للأيدى العاملة ، وفى الثانية نشر جاليات عسكرية تركية متفرقة •• الخ •

واذا كانت احدى الدول الوطنية قد نجت فى الهنـد الصـينية من الاسـتعمار ــ تايلاند ، «أرض الاحرار» ــ فما ذاك الا لتعادل قوى الصراع الاسـتعمارى الفرنسى شرقا والبريطانى غربا من حولها ، مما أدى الى تحييدها فى اسـتقلال خطر مزعزع يعيش بدوره علىسياسة المضاربة بينهما• أما فىحالة البلقان فان وحدة الاستعمار التركى لم تسمح بمثل هذا الجيب المستقل ، وتحطمت مملكة الصرب ــ أقوى الدول الوطنيـة واقرب تشبيه فى هذا الصدد بتايلاند ــ وخضعت للمد العثمانى شانها شان بقية شبه الجزيرة •

وحـين أتى دور التحـرير ، برزت بالحـاح الظاهرات الدالة التالية فى كل من البلقـان والهند الصينية • « البلقنة » ، لاشك ، أولاها! واشتقاق الكلمة وحده ــ وقد تحولت من اسم علم الى اسم نوع ــ أبلغ من كل تعليق • واذا كان هـذا التعبـير قد انبثق عن شبه الجزيرة الأوربية التىتشاركفيها ست وحدات سياسية، فما أحراه أن يصدق على شبه الجزيرة الاسيوية التى تتقاسمها حاليـا ثمانى وحدات • والواقع أن الهند الصينية احدى ثلاث مناطق فى العالم ، الأخريان هما غرب افريقيا وأمريكا الوسطى ــ تعد الاكثر تمزيقا وتعددا سياسيا بالنسبة الى مساحتها ــ وبديهى بطبيعة الحال أن تكون بعض هذه الوحدات ، كالبانيـا وسنغافورة ، ضئيلة الحجم لا تكاد تصـلح كدولة حقيقية فى هـذا العصر •

الظاهرة الثـانية هى الأقليات • فـكل دول المنطقتـين بلا اسـتثناء تتالف اليـوم من ثلاثة عناصر (٢٤) : أغلبيـة اساسية ، تحتـل عادة الحوض السهلى منها ، ثم اقلية متعددة الأجناس، على الأطراف الجبلية غالبـا ، وفى الأغلب أكثر تخلفا وفقرا، ثم خميرة دخيلة، اما من الصينيين أو الهنود فى الهند الصينية ، واما من الاتراك أو الالمان سابقا فى البلقان • ولا داعى لأن نعدد هنا تفاصيلهذا التركيب السارى فى كل دولة على حدة ، وانما حسبنا نظرة الى الخريطة لنرى أن كل واحدة منها مرصعة على حدودها باقليات وجيـوب من القوميـات السـائدة فى الدول المجاورة •

يترتب على هذا ، ثالثا، ظاهرة حروب الحدود والأقليـات ، وكذلك حروب المخرج البحرى • فلما كانت كلدولة تحاول أن تضم اليها ماخارج حدودها من أبنـاء قوميتها ، فانها تطالب دائما بتعديل « وتصحيح » الحدود السياسية • كذلك لما كانت كل دولة تقريبـا قد نشأت أصـلا فى حوض نهرى مغلق، فانها قد تجد نفسها داخلية حبيسة مثل لاوس أو محرومة من الجبهة المائية الهامة مثل بلغاريا ، فتطالب بمخرج على البحر• وقد تؤدى هذه المنازعات الى الحروب كما حدث

24) C.A. Fisher, «*South-East Asia etc.*», loc. cit.



البلقان : قوميات وعناصر . من البلقان تأتى « البلقنة » ومن البلقنة تأتى كل المشاكل السياسية من الأقليات الى الحروب .

فى حرب البلقان الأولى والثانية حيث كانت من أهم محركاتها محاولة بلغاريا الوصول الى بحر ايجه ، أى البحر المتوسط (٢٥) ، هذا بينما بدانا أخيرا نسمع عن مشاكل حدود ، تلعب الولايات المتحدة فيها دورا واضحا، بين كمبوديا وفيتنام الجنوبية. أو على الأقل فان هذه المنازعات تتخذ من الأقليات الدخيلة كبش فداء فتطرد أو تطارد ، كما حدث للأتراك فى الحرب العالمية الأولى ، وللألمان فى الحرب الثانية، وكما يتعرض الصينيون الآن فى بعض وحدات الهند الصينية.

رابعا ، تظل أغلب الدول متعددة القوميات والعناصر واللغات والأديان والتطلعات ، مهما حاولت الأغلبية أن تنهج من سياسة التوفيق اللين فى شكل حقوق الأقليات واختيار اللغة الوطنية الرسمية.. الخ ، مما قد لايساعد دائما على تماسك الوحدة الوطنية . ذلك أمر تعرفه الهند الصينية جيدا ، كما تقابله يوغوسلافيا بالشكل الاتحادى التقدمى للدولة . ومن المأثور الآن عن يوغوسلافيا – التى تعد اليوم مع ذلك نموذجا ناجحا فى حل وهضم مشكلة الأقليات – انها تتألف من هذه المتوالية الدالة : حزب واحد ، أبجديتان ، ثلاثة أديان ، أربع قوميات، خمس لغات ، ست جمهوريات ! أما فى الملايو فقد تمزق وتهاوى اتحاد ماليزيا بانفصال سنغافورة ، ولا زالت بقيته تعانى من الضغوط الانفصالية الحادة والقوى الطاردة المركزية .

كل هذه الأعراض والأمراض، وغيرها، جعلت المنطقتين من مناطق القلقلة السياسية التقليدية فى العالم ، ولمثلها استحقت البلقان أن توصف « ببرميل بارود أوربا » ، ولم يكن محض صدفة أن اندلعت شرارة الحرب الأولى فيها كجزء من الصراع التاريخى الكبير لتحرير السلافية من السيطرة الألمانية . وفى الحرب الثانية أيضا أخذت المعركة فى البلقان فى جزء منها شكل تحرير الأخت السلافية الكبرى لها من نير الغزو واحتلال نازية الألمانية . ولكن لعل المثير بل المذهل أن تنتقل نفس هذه الأعراض الآن الى بلقان آسيا ! فنجد – محليا – حربين مماثلتين لحربى البلقان ، بقصد تحرير جزء أو آخر من المنطقة الصفراء ، وبمساعدة الأخت الكبرى أيضا ، من الاستعمار الأبيض : الفرنسى فى الخمسينات الباكرة ، والأمريكى فى الستينات المتأخرة ! واذا فيتنام – كالبوسنة والهرسك فى الحرب العالمية الأولى – تهدد بأن تكون مفجر الحرب العالمية الثالثة !

وكما ارتكزت البلقان الى قوة عالم الشيوعية السوفيتية فى ظهرها أثناء الصراع ضد النازية، فكذلك تستند مقاومة فيتنام الى قدرات المحيط الصينى الشيوعى فى أعماقها القارية . وكما انقسمت البلقان بين شمال شيوعى وجنوب يتبع «العالم الحر» – كما يسمى – ويعج بقواعده العسكرية ، فقد انقسمت الهند الصينية ايديولوجيا الى نمط مماثل بدرجة أو بأخرى . والصراع الدائر حاليا فى فيتنام انما يكرر فى استراتيجيته الصراع الذى أعقب الحرب الثانية فى اليونان الى هذا الحد – اذن – يصل التشابه فى الأقدار السياسية بين البلقان والهند الصينية كنظائر جغرافية ، وهو تشابه ان أثبت صحة التناظر جغرافيا ، فان الجغرافى على أية حال أول من يرجو ألا يطرد الى منتهاه ونهايته المروعة .

25) Thomas H. Holdich. *Boundaries in Europe and Near East*. London. 1918. pp. 75 et seq.; F.J. Unstead, *Europe of Today*, Lond., 1927.



يقدمها : بدرالدين أبوغازى

برانكوزى..
والنحت الحديث

احتفلت رومانيا بذكرى مثالها العظيم كونستانتين برانكوزى فعقدت فى بوخارست ندوة وطنية باسمه دعى اليها كبار النقاد والفنانين فى العالم ، وساهمت دور الطباعة فى نشر عدة دراسات هامة عنه واقيم معرض كبير لأعماله .

واذا كان برانكوزى قد ولد فى الريف الرومانى ونشأ به الا انه أصبح يمثل قيمة عالمية فى تاريخ الفن فهو قد افسح لفن النحت طريق الابداع واقام جسرا بين فن عصر النهضة التشخيصى وبين النحت التجريدى فمضى النحت الحديث متأثرا به وانطلق هنرى مور وجان آب وباربارا هيبورث وعديد غيرهم يشكلون اتجاهاتهم من الخط الابداعى لبرانكوزى .

ولد كونستانتين برانكوزى فى ٢١ فبراير ١٨٧٦ باحدى قرى رومانيا وكان له فى صباه عبث فى الغناء والموسيقى ولكنه اتجه الى اكاديمية بوخارست للفنون فى سن الثامنة عشرة ودرس النحت وصنع نماذج رائعة فى مشابهتها للطبيعة .

وفى سنة ١٩٠٢ رحل من رومانيا فى طريقه الى باريس .

كانت هذه حقبة الزحف الى باريس مع مولد العصر الفنى الجديد ... قدمها من اسبانيا جوان جرى وبيكاسو ... ومن ايرلندا جيمس جويس .



القبلة ـ برانكوزى



ملك الملوك ـ برانكوزى

ومن روسيا سترافنسكي ومن انحاء فرنسا براك وليجيه وابولينير وماكس جاكوب .

ولكن رحلة برانكوزى كانت اشد هذه الرحلات عناء واثارة فقدرحل من بوخارست سيرا على الأقدام فى طريق ميونيخ وزيوريخ وبال ووصل باريس بعد عامين من البؤس والمشقة .

وفى باريس التحق بمدرسة الفنون الجميلة وتتلمذ على النحات الفرنسى الكبير انطونان مرسييه .. واضنى الفقر شبابه فقد كان عليه ان يكسب عيشه من غسيل الصحون فى احد مطاعم مونبارناس ومن ترتيل الأناشيد بعض حياتهم فى ظل رودان .

وبعد عامين ترك استاذه مرسييه وعرض اعماله الاولى فى احد المعارض التى اقيمت بمتحف لكسمبرج فلفت اليه انظار رودان وكان حينئذ فى قمة مجده ... وعرض عليه رودان ان يعمل منفذا لتماثيله كما كان يعمل بورديل ومايول وديسبيو وبوميون وغيرهم من كبار النحاتين الذين عاشوا بعض حياتهم فى ظل رودان .

ولكن برانكوزى رفض دون تردد واطلق عبارته الحكيمة « لا شيء ينبت نباتا طيبا فى ظل الاشجارة الكبيرة » .

ولئن كان برانكوزى قد عمل فى شبابه على نهج رودان الا انه لم يلبث ان حاد عنه بل انه يمثل مع ارستيد مايول الاتجاه المعارض لاسلوب رودان .

غير ان معارضة كل منهما اخذت نهجا مختلفا فبينما حمل مايول الدعوة الى المعمار فى النحت واتخذ من جسم المراة مجالا للتعبير عن الخصوبة والنضارة بتشكيل مسطحاته البنائية فى خامة طيعةفان برانكوزى ذهب الى

ابعد من ذلك ... الى البحث من خلال النحت المباشر فى الاحجار والاخشاب عن جوهر الاشكال ومعنى الوجود .

ولقد حمل برانكوزى فى اعماقه فنون الفلاحين من ارضه الرومانية ولكنه استوعب مع هذه المنحوتات الحجرية والخشبية التى تزين بيوت الفلاحين فى رومانيا كل فلسفة عصره التشكيلية وأوغل فى أعماق الخصائص الخالدة للفن .

وكان تمثاله «القبلة» احدى بدايات انطلاقه نحو طريق النحت الخالص أعده ليوضع فوق قبر صديق بمقابر مونبارناس ... وهو يمثل معارضة لتمثال القبلة الشهير لرودان .

فبينما كان رودان مولعا بتسجيل انفعالات النفس وقوة العاطفة وعناء الفكر على سطوح تماثيله من خلال التوتر الدرامى الذى يضفيه على كل خلجاتها . فان برانكوزى عمد الى الابتعاد عن هذه التعبيرات الدرامية من خلال عضلات الجسم الانسانى وخلجاته واراد ان يمثل من خلال خصائص الاحجار واللغة التشكيلية المناسبة لها معنى فلسفيا عميقا يتمثل فيه جوهر الحياة بلا انتفاضة وعمق معنى العناق الاخير وانتصار الحياة على الموت فى هذا التمثال الذى اعده ليقام فوق مقبرة ممثلا لامراة تطوى فى اعماقها جنينا . بذرة اخرى للحياة ـ وهى تودع رجلها الوداع الاخير .

والتزم برانكوزى مذهب الصدق للخامة وصاغ من الاحجار جوهرا فنيا فيه حرارة الجمال ومعنى الوجود فهو يرى ان الاحجار مادة صلبة تحمل معنى الرسوخ والارتباط بالارض ولكنها تستطيع ان تشاركنا تشكيل الفكرة عندما نوغل فى اسرارها بولاء .

وهو فى حواره مع الاحجار يحرص على الا يخرج بها عن طبيعتها البنائية ويتنزه عن ان يزيفها بما يبعد بها عن خصائصها التعبيرية الاصيلة او يكرهها على أن تمثل اشياء تتنافى مع جوهر حقيقتها .

على هذا النحو كان يبدع منحوتاته فى صبر وتفهم لمقتضيات كل خامة ومضى من التشخيصية الى التعبير عن اشكال ميثولوجية أو اشكال مجردة ممثلة فى مجموعاته العديدة للطيور والحيوان .

ووجد فى المعادن ايضا مجالا واسعا للتعبير عن اشكال عديدة تمثلت فيها ملامح العصر الصناعى .

وقد انكر الكثيرون تلك الاعمال التجريدية فى بريقها المعدنى حتى انها كانت مثار ضجة حين عرضت بنيويورك سنة ١٩٣٦ اذ رفض رجال الجمارك اعتبارها اعمالا فنية واخضعوها للضرائب الجمركية على اساس انها اعمال صناعية معدنية .

والتجا برانكوزى الى القضاء الامريكى ودار محور القضية حول طبيعة الشكل المجرد الذى مثل به برانكوزى معنى الطائر وهل يمكن التعرف عليه اذا ما وضع فى احدى الحدائق على انه طائر .

وكانت اجابة الخبراء الاكاديميين بالنفى واستمد المدعى العام من هذا الجواب دفاعه فبناه على أن اى صانع يستطيع ان يصنع مثل هذه الاشكال من النحاس .

وايد الاكاديميون دفاع المدعى العام بينما وقف النحات البريطانى جاكوب ابشتين فاجاب بان الصانع لو استطاع ان يحقق ما حققه برانكوزى لكان فنانا .

وقدم للمحكمة صورة طائر من النحت المصرى القديم ليثبت ان اسلوب تجريد الأشياء ليس حديثا ولكنه قديم كالتقاليد .



تمثال حجر جيرى ـ من الفن الصينى



قطعة برونزية من ادوات الحياة تمثل نمرا ـ من عهد اسرة « هان »

وانتهى القضاء الى حكمه في صالح برانكوزي واعتبرت الاعمال التجريدية من آثار الفن .

واستغرقت الطيور فترة طويلة من حياة برانكوزي فقد كان فنانا تأمليا يستغرق في العمل الواحد سنوات من حياته وقد يستغرق عمره موضوع واحد يظل يعاوده ويبدع منه خلقا جديدا .

وقد استهواه هذا الموضوع كما عبر عنه في كلماته « سعيت كل حياتي وراء المعنى الجوهري للطيران ... ما أسعد أن تشعر بالقدرة على أن تطير » .

ومنذ سنة ١٩١٤ بدأ برانكوزي يعالج خامة أخرى هي خامة الخشب ولكن حواره معها اختلف عن حواره مع المعادن والاحجار فهو يرى في الحجر صفة الرسوخ والارتكاز بينما يرى في الخشب صفة الانطلاق فهو خامة عضوية تنبثق من الارض وتصارع من أجل النماء، وتتعرض للذبول والفناء ... ملمسها يوحي بهذا الصراع في كيانها ... الوصول الى جوهرها لا يتطلب التوغل في داخلها كالحجر وانما هو يتطلب معالجة شكلها العضوي وملمسها بنقرة أخرى لاستخلاص معنى الحركة كما يستخلص من الحجر معنى التأمل .

وقد جمع برانكوزي ذخيرة من رؤى صباه في المنحوتات الخشبية الرومانية اضاف اليها تأثيرات الزنجية وبيزنطية وعاد للمعاني البدائية والسحرية للرموز الخشبية .. وتماثيله الخشبية « ملك الملوك » و « آدم وحواء » ر الطفل المعجز » انبثقت محمله بهذه المعاني .

لقد خلق برانكوزي رموزا من الاشكال والخامات واعطاها وضاءة ومعنى .

وكان يمثل في حياته البساطة والزهد يعيش بعيدا عن الاضواء ويكره الدعاية ويهزأ ممن تشغلهم فكرة المجد فالاله المجد يسخر ممن يسعون وراءه .. وعندما توليه الشهرة ظهرها يتبعها . ومنذ هبط باريس واستقر بمنازل فوجيرار حيث مساكن الفنانين عاش حياته في ركنه الهادىء محاطا بمنحوتاته التي كانت تمثل دنياه ... يعز عليه أن يفارقها وقلما يبيعها . واذا ما اضطرته الظروف الى حرصه على التحقق من شخصية المشترى ... وعندما باع تمثاله طائر الفضاء البرونزي قضى أسابيع في تلميعه قبل أن يسلمه الى صاحبته وهو يودعه بالدموع .

وحياة برانكوزي الزاهدة المتجردة ومطالبه المحدودة جنبته السعي وراء المال والشهرة فكان زاهدا في بريق المعارض مترفعا عن السعي الى تجار الاعمال الفنية وهواة المجموعات حريصا على أن يحفظ « لنفسه سلام الروح » حتى أسموه «القديس مونبارناس» .

ولكن هذا القديس كانت له حياته المرحة البسيطة بين اصدقائه .. كان صديقا للمصور موديلياني والجمركي هنري روسو ومارسيل ديكامب والشاعر ازراباوند وعديدا من السيدات يسعون الى بيته لقضاء امسيات مرحة وتناول العشاء الذي كان يطهيه برانكوزي ببراعة ويقدم لضيوفه الاطباق الرومانية الغريبة وسط تراتيمه التي حفظها من اغاني الفلاحين .

وعاش هذا الفتى الذي قدم باريس على الاقدام حتى أصبح احد أعمدة الفن الحديث .

وفي مارس سنة ١٩٥٧ عاد قسطانتين برانكوزي الى الكنيسة الرومانية التي عمل فيها صبيا مرتلا الاناشيد لتقدم باريس لشخصه الراحل تكريم الوداع الجدير به فهو كما قال توماس مان ـ « ابو النحت الحديث » .

أضواء على..
الفن الصيني

تحظى فنون الصين القديمة حاليا باهتمام كبير من خلال ما يقام لها من معارض وما يصدر من كتب ، وما يعد من دراسات

ومن الدراسات الهامة التي صدرت أخيرا الدراسة التي اعدتها السيدة ليون جولد شميدت احدى الاخصائيات الفرنسيات في فنون الصين، ونشرتها في باريس .

وتشير الباحثة في دراستها الى أن بدء تفهم أوروبا لاعماق فنون الشرق

الأقصى لم يتحقق الا فى أوائل القرن مع البعوث الأثرية والحفائر التى اجريت خلال تلك الفترة ثم اخذ الحجاب يرتفع عن روح الصين الساحرة العميقة ويكشف عن خصائص فنونها التى انبعثت من روح شعب زراعى مرتبط بقوانين الطبيعة ماخوذ بقوة عليا تصل السماء بالارض مؤمن بعراقة الاسرة وبركة الاجداد واستمرار القديم فى الجديد .

وعن هذه العقائد والافكار تشكل المجتمع الصينى القديم ... حياة تمضى على نسق وايقاع العالم الكونى ... وايمان بالاستمرار يجعل من الفرد حلقة صغيرة فى سلسلة غير متناهية من الاجيال وسكينة تجعله بمنأى عن مخافة الموت وانقضاء الزمن مادام الفرد يعيش فى الكل .

ومن هنا جاءت سكينة هذا الفن واستقراره وتخطيه النظرة العابرة الى العمق الكونى كما جاءت من محبة الطبيعة فى اكبر ظواهرها واصغرها معا وادراك هندسة الكون ونظامه المحكم الدقيق .

وفى هذا يكمن تفسير تلك البراعة المذهلة للفنان الصينى وحرصه على الكمال التام فى العمل الفنى الكبير والعمل الصغير معا .

فالمضمون الروحى للعمل الفنى بصاحبه اداء فنى على نفس مستواه مرجعه تاثر الصينى بالطبيعة فى صبرها الخلاق وتحرره من القلق الزمنى الذى يجعله بمنأى عن التعجل فى الاعداد الفنى والتدريب وبمنأى عن التعجل فى الانجاز .

فصانع التماثيل والادوات البرونزية القديمة كان يدفن انتاجه فى الارض لخمسين او مائة عام من اجل تحقيق ملمس ووضاءة خاصة للخامة ولا يعنيه بعد ذلك ان يجنى ثمرة عمله ... حسبه ان ابناءه يوما سيحصلون عليها .

وكذلك كان الحرص على هذا الكمال فى التصوير .

وتروى الحكايات الصينية قصة لها دلالتها حين كلف احد المصورين برسم صورة ديك فقضى اكثر من عام دون ان ينفذ تكليفه ولما تعجله صاحب التكليف طلب اليه ان يحضر الى مرسمه وخلال دقائق كان قد انجز صورة الديك ودهش الرجل من تراخى المصور كل هذا الوقت مادامت لديه هذه القدرة المذهلة على سرعة الانجاز ولكن دهشته لم تدم حين اطلعه المصور على مئات الدراسات التى عكف على اعدادها خلال العام حتى استطاع تصوير الديك فى هذا الايجاز المعبر البليغ .

وثمة خصائص اخرى يتميز بها الفن الصينى اهمها احترام الفنان للخامة وصدقه لها فهو قد أوتى حساسية رهيفة فى استجلاء لغة كل خامة واسرارها .. فضلا عن عدم اكتراث الفنان بالتجديد فشاغله الاساسى هو ان يتفهم انتاج سابقيه ويستوعبه ويحقق امتدادهم فى ذاته ... ومن خلال هذا الامتداد نلمح مسحة الفنان الخاصة على العمل الفنى دون افتعال الجديد .

ويخلو الفن الصينى من التفرقة السائدة فى الغرب بين الفنون الكبرى والفنون الصغرى لان ولاء الانسان الصينى للطبيعة وحبه لكل مظاهرها مهما صغرت يجعله يشعر بذات الاحساس ازاء اى تعبير فنى تحتوى عنده التماثيل الصرحية الكبرى والتماثيل الصغيرة المصنوعة من الجاد ولا فارق فى نظره بين اناء الخزف ولوحة التصوير .

وليس فى اللغة الصينية مقابل للتعبير « الفنون الجميلة » فى اللغات الاوربية لان الفن فى الصين كان جزءا اساسيا من الحياة له حكم الضرورات .

على ان تامل الفن الصينى يحملنى الى المقارنة بين نظرتين متباينتين للفنون « نظرة الغرب » و « نظرة الشرق » ... فالفارق بين الفنان الغربى والفنان الشرقى كالفارق بين ديكارت وكونفوشيوس فى الفلسفة ... الاول فكر تحليل منظم والثانى عقيدة روحية عميقة تعنى بالكل لا بالتفاصيل . يقف الفنان الاوربى امام منظر بذاته فيعنيه التفاصيل المختلفة واحيانا اللحظة وانعكاسات النور والظل فيها .

ويقف الفنان الصينى مندمجا فى الطبيعة باحساس روحى عميق ويتخذ من المنظر المحدود سببا للتعبير عما يراه فى الكون كله من تناسق وروعة وجمال .

المنظر الغربى يمثل غالبا مدركا ذهنيا اما المنظر الشرقى فيمثل مدركا روحيا . الاول مرتبط باحساس الزمن والمكان والثانى يمثل الكون كله من خلال شجرة او زهرة او مجرى نهر مرتفعا عن احساس زمان بذاته او مكان بعينه .

وهذا التباين فى النظرتين يؤدى الى اختلاف فى الاساليب الفنية فبينما تتابع عين الغربى حقائق الاشياء فى ظواهرها فان الفنان الشرقى لا يشغل كثيرا بالظواهر المتغيرة .

اللوحة فى الفن الصينى مثلا لا تعرف النور والظل لانها اشياء عارضة لا تغير من الحقائق الثابتة للاشكال ولا تعرف تاثير النور على الالوان فاللون الازرق فى اللوحة يظل محتفظا بزرقته لاتغيره الشمس ولا الظلام لان الفنان الصينى لايعرف هذه الظواهر المتغيرة ولا يرسم فى لوحته زمنا معينا ... انها خطوط تنساب فى روحانية وتصوف لتعبر عن اشياء ثابته يدركها الفنان بوجدانه لا بعينه .

وتتخذ الحروف الى جانب الخطوط مغزى روحيا عميقا فى الفن الصينى فهى ليست مجرد وسيلة لاداء المعانى كالحروف فى الكتابة الغربية وانما لها غايتها الفنية كعنصر مكمل للرسم بقوة ايحائية خاصة بها .

والاشياء فى نظر الفنان الصينى لها ابعاد مطلقة فهو يهدر قواعد « المنظور » التى تصغر الاشياء وتكبرها حسب بعدها الجغرافى عند الفنان الاوربى بينما تصغر الاشياء وتكبر وفقا لابعادها النفسية عند الفنان الصينى .

لقد اخذ هذا التيار الشرقى منذ سنوات يؤثر فى اوربا ويحول وجهة النظرة الغربية واساليبها فى التعبير حتى تولد من فنون الشرق فى المدارس الاوربية اتجاهات هزت المفاهيم الفنية ووسائلها الى مجالات جديدة فى الابداع .

ولعل هذا احد اسباب اهتمامات الغرب بفنون الشرق .

حول

مؤتمر الأدباء العرب

بقلم : صلاح عبد الصبور

كنت أتجول ذات يوم منذ سنوات عشر على سور حديقة الأزبكية ، حين وقع فى يدى كتاب بعنوان « الفكر اليهودى » كان الكتاب مكتوبا بالعربية ، أو مترجما اليها اذا شئنا الدقة ، ترجمة أحد اليهود المتمصرين ، وراجعه أحد الحاخامين ، وقدم له أحد كبار الصحفيين المصريين فى الثلاثينات ، وكان هو أيضا ناشره فى مطبعة كان يملكها ، ويصدر عنها مجلة كان هذا الكتاب احد مطبوعاتها ، وهداياها الى قرائها ٠

اما الكتاب فمختارات من أدب وفلسفة العبريين على مدى التاريخ ، فى شتى أماكن تجمعهم ، بدءا من أناشيد السبى وضراعات الأنبياء الى أشعار هنريك هاينى ٠ وكانت القصد من ورائها ، كما تكشف عملية الاختيار الذكية أن تشير الى حق اليهود فى فلسطين ، هذا الحق الذى لايكاد يسيغه عقل سليم بعد مرور خمسة وعشرين قرنا على انهيار دويلتهم ، لولا هذا الفيضان العاطفى الذى تحفل به هذه الاشعار والبكائيات والمناجيات ٠

اذكر الآن هذا الكتاب ، ويرد الى ذهنى خاطران ، اولهما أن هذا الكتاب قد طبع فى مصر العربية فى أوائل الأربعينات ، ووزع على نطاق واسع ، دون أن يكلف أحد نفسه أن يرد عاديته ان لم يكن بالحظر فبالمناقشة الكاشفة ، وهاهذى احدى نسخه تتم جولتها آمنة مطمئنة بين الأيدى لتقع على حديد السور ، وهاأنذا التقطها فما أكاد اقلب صفحاتها حتى أفزع ، ولات حين فزع ، بعد أن سبق السيف العذل ، وأصبحت اسرائيل حقيقة مريرة تفقأ عيوننا كلما نظرنا الى صفحة وطننا العربى ٠

أين كنا عندئذ ؟ بل أين كنا حين صدر وعد بلفور ، وحين نظمت الهجرة ، وحين شبت ثورة فلسطين ، بل ثوراتها قبل عام النكبة ١٩٤٨ ٠ أتبلغ الغفلة بأمة هذا المبلغ ، وهب حكامها وساستها كانوا أسارى نظرتهم المحلية الى شئون الوطن الصغير ، فأين كان أدباؤنا ومفكرونا ، الذين قرأوا تاريخنا ، والذين تشغلهم قضايا المصير اذا شغلت قضايا الحاضر الباب الساسة والمستوزرين ٠

ذلك خاطر خطر لى ، فأسلمنى الى خاطر آخر، وهو أن الكتيبة الأولى فى جيش الغزو الاسرائيلى لعالمنا العربى كانت هذه الأشعار والبكائيات والخطرات ، فقد استطاعوا بها ان يلونوا وجدان العالم تجاههم من الكراهية المقيتة الى التعاطف الحميم ، بصرخ صارخهم « اذا نسيتك ياأورشليم فلتنسنى يمينى » فيهز وجدان قارئه، وينسى هذا القارىء أن هذا الذى يتشوق لأورشليم كما يتشوق المنفى الى جدار بيته ، قد غادر أورشليم منذ خمسة وعشرين قرنا ، نشأت فيها حضارات وبادت ، وقامت دول وانقضت ، وأصبحت القبائل أمما ، والأمم دولا ، والدول دويلات ، وعفى التاريخ على كل شعوب المنطقة اذ خلقها خلقا جديدا ، فلا الجمال الذى كان اليونان القديمة ولا القوة التى كانت الرومان ، ولا بابل ولا أشور ولا فرعون ولا بختنصر ٠ فكيف يبقى اسرائيل ؟ ذلك أمر لا يكاد يسيغه عقل متحضر ، ولكن هذا الكتاب ، وكل صراخ اليهود لايخاطب العقل ، بل يخاطب الوجدان الذى يقفز على الزمن ، ويجهل المنطق والواقع ٠

باطل ألبسه الجمال ثوب الحق ، ونحن لانستطيع أن نلبس حقنا ثوب الجمال ٠ ذلك هو بعض شأننا الذسيف ٠

أذكر ذلك كله ،وقد انعقد مؤتمر الادباء العرب

السادس . ومهرجان الشعر العربى الثامن فى القاهرة ما بين السادس عشر من مارس والحادى والعشرين منه ، وقد وقفنا - نحن الأدباء العرب - وقفة الباحث عن طريق الخلاص خلال ستة أيام قلقة ، نلتقى فيها ونفترق ، ونتناقش ونصمت ، ونخطط ونناشد . وعلى كل وجه تلمح الاحساس أن شيئا ما يتعلق فى الرقبة ، ويهبط بالمنكبين، ويثقل الخطى .

ماذا نصـــنع نحن الادباء فى هذه الآونة ، السؤال الذى لم يطرح عاريا على مناضد البحث، ولكنه كان أكثر الاشياء مثولا وحضورا . أكثر من المناضد ذاتها ، ومن الأوراق الملقاة عليهـــا وحولها ، بل أكثر حضورا منا ، ومن البناء الذى اجتمعنا فيه . وكان يولد بصيغ عديدة واشكال شتى ، ولكنه لم يمت أبدا .

وشق المؤتمر للسؤال اربعة طرق . اذ كون اربع لجان الاولى لبحث دور الأديب فى مكافحة الاستعمار بانواعه والثانية لبحث دور الاديب فى مكافحة الصهيونية ، والثالثة لبحث دور الاديب تجاه أدب المقـــاومة ، والرابعـــة لبحث الامور التنظيمية للمؤتمر .

لم يكن ثمت جلد فى هذا المؤتمر على مناقشة مادرج الادباء على مناقشته فى العهود السوالف قبل الخامس من يونية .. التزام أو لا التزام .. شعر جديد أم قديم..حوار بالعامية أو بالفصحى .. كل هذا فضول ، فهذه الامة العربية اما ان تجد او تموت . وحتى فى كواليس المؤتمر ، فى جلسات الاصدقاء والمتصادقين كانت قضية المصير هى حبل الصداقة المحدود ، وسبيل العقول الى العقول ، والقلوب الى القلوب . ومنذ الليلة الاولى كاشف المؤتمر رواده على لسان أمينه العام يوسف السباعى بجسامة العبء حين قال .

منذ التقينا فى بغداد ، فى مؤتمرنا الخامس.. مرت بوطننا العربى أحداث جسام ، ونحن بحاجة الى أن نؤكد ذلك ، ونتأمله تأملا يذهب الى أعمق ابعاده ، ونحسه احساسا لاتطمس معالمه غشاوة من الفة واعتبار .

وتوالت كلمات رؤساء الوفود ، فيهـــا جميعا نبرة الحزن الوجيع مع اختـــلاف فى دنوها من الموضوعية أو ميلهـــا الى الاثارة العاطفيـــة . ثم شق المؤتمر طريقه خلال الموضوعات الأربعة فى جلسات اللجان ، وانتهى الى قدر من التوصيات تتعرض لكل ما عن له أو عرض عليه .

ولا شك أن التوصيات كانت شاملة موفقة ، تبرر بجدارة انعقاد هذا المؤتمر فى هذه الظروف التى نجتازها ، واستاذن القـــارىء أن اذكر له أهمها :

● **يطالب المؤتمر أن يتحرر الأديب العربى من الخوف ، وأن يرعى امانة القلم والكلمة ، وأن يرتفع الى مستوى المعركة المصيرية ، ويجهر بالرأى الصريح ، وينتقد بشجاعة كل وضع يراه معوقا للزحف العربى نحو التحرر الكامل .**

● **العمل على صبغ التربية والتعليم فى البلاد العربية بالصـــبغة القومية ، وتكوين المواطن العربى الجـــديد الواعى لأخطـــار الامبريالية والاستعمار .**

● **يرى المؤتمـــر ضرورة عرض الصـــورة الصحيحة للقضية الفلسطينية ، على الصـــعيد العالمى ، وجلائهـــا لمختلف الاتجـــاهات والقوى الدولية ، وابراز أن هدف شعب فلســطين هو تحرير وطنه وعودة أصحابه اليه .**

● **توصيـــة الى الجامعة العربيـــة بنشر أدب المقاومة وتوصيله الى جماهير الأمة العربية**

● **اختيار نماذج صالحة ذات مســتوى فنى عال من أدب المقاومة فى الوطن العربى لترجمتها المضللة التى يرسمها أدب العدو لنا فى الخارج ،**

ليس اجتماعكم هنا أيها الاخوة ، فى هذه الآونة الحاسمة واختياركم للموضوع الرئيسى للمؤتمر ، وهو «دور الاديب فى معارك التحرر من الاستعمار » ، بكل ما يتخذ الاستعمار من صور وكل ما يستخفى وراءه من اشكال ، الا تاكيدا لالتزامكم بقضايا امتنا العربية وشعبها العريق ، اننى أرى فى هذا الاختيار الموفق ، تعبيرا صادقا عن عزيمـــة الامة العربية كلهـــا وانعكاسا مخلصا لما يجيش فى صدر أبنائها.

ولست أظننى فى حاجة اليوم الى أن أؤكد مدى ما فى هـــذه الارادة التى يعبر عنهـــا اجتماعكم الآن من قوة وخطر . ان هذه الارادة وحدها ، مقـــدمة ضرورية لقهر تلك القوى ودحرها وردها على أعقابها . فهى ارادة نابعة من صميم ارادة الجمـــاهير العريضة فى طول

ولكن تدعو الى قضايانا القومية فى اطار وجدانى فعال .

احترت هذه التوصيات لانها تعود بنا الى ما بدأت به حديثى عن الكتاب الغريب الطباعه فى الحروف العربية « الفكر اليهودى » ، وما اثاره فى نفسى من خواطر اذ اننا قد فطننا بعد حين الى أهمية الادب والفن المؤتمر فعنى المؤتمر بان تتجه كتابات الاديب العربى الى مواطنيه والى ضمير العالم كله على السواء . ففى التوصية الأخيرة لفت الى أهمية عرض أدب المقاومة على ضمير القارىء فى العالم كله . وأود هنا أن أزيد الدائرة اتساعا ، فأنصح بعرض كل مظاهر أدبنا وفننا التى تجلو صورة طيبة عن حضارتنا على ضمير القارىء الغريب . فما لا شك فيه أن الأدب الصهيونى قد نجح فى تشويه صورة الانسان العربى الحديث فى أذهان عشراتنا فى هذا العالم . ويستطيع ان يدرك ذلك كل من تسعفه الظروف بلقاء بعض الأوروبيين من حسنى النية سواء فى المؤتمرات أو فى الزيارات ، حيث يستطيع أن يدرك الى أى حد أصبح اسم العربى مرادفا للجدب والبداوة وكراهة التقدم بينما أصبح اسم الاسرائيلى مرادفا للعمران والحضارة .

فى ظنى اذن أن الترجمة يجب أن يتسع مداها ، فتشمل الى جانب أشعار محمود درويش وسواه من شعراء المقاومة كل جيد من ابداعنا فى

وطننا العربى وعرضه . والأديب ، أيها الاخوة ، عندما يلتصق بجماهير شعبه ، ويجعل ارادته من ارادتها ، انما يصدر فى ذلك عن حسه المرهف برسالته الأصيلة ، ووعيه العميق بدوره فى مقدمة الصفوف من بين أبناء شعبه .

لقد شارك الأدب والفن والفكر فى احلك فترات التاريخ فى مهمة الدفاع عن كرامة الوطن العربى وحرية مواطنيه ، وعن كل انتقاص من القيم الكريمة التى لا يعود للحياة من ثمن اذا امتهنت أو تعرضت للانتهاك ، قيم الحرية ، والعدالة ، والكرامة ، قيم الحق الذى لا ينازع فى ممارسة الخلق والابداع ، فى شتى الميادين ، دون زمت ودون تضييق .

* من الكلمة التى القاها د . ثروت عكاشة فى مؤتمر الأدباء العرب .

الى اللغات الأجنبية العالمية لتصحيح الصورة مجالات الشعر والقصة والمسرح . فما لاشك فيه أن الصهيونية تتقدم الى العالم بأدباء اليهود ومفكريهم جميعا ، حتى ولو كانوا غير صهاينة . واذكر أنى كنت فى الولايات المتحدة عام ١٩٦٦ وزارها عندئذ شالمان شازار رئيس دولة اسرائيل . وكنت اتتبع بغيظ كئيب أخبار زيارته فى أمهات الصحف ، وكانت تشغل عمودا أو بعض عمود ، حتى زار الرئيس اليهودى الفنان اليهودى مارك شاجال فى فندقه ، وفى ذلك اليوم احتلت أنباء الزيارة واللقاء والمحادثة صفحة كاملة . واعلن « شازار أنه وشاجال أبناء قرية واحدة فى روسيا القيصرية ، فكان ذلك مانشيت الصحف فى ذلك اليوم .

وانى لأحلم أن يستطيع الأدباء والمفكرون العرب يوما ما أن يرفعوا القضية الفلسطينية الى مستوى قضايا الانسان المتحرر فى كل مكان ، وان يشغلوا بها الرأى العام الادنى والفنى ، حتى يحيلوها جرحا حضاريا ، يتداعى اليه المفكرون الأحرار فى بلاد العالم كله تداعوا ذات يوم الى الحرب الأهلية الاسبانية ، وكما يتداعون الآن الى قضية فيتنام . ولن يتم ذلك الا عن طريق مخاطبة الوجدان القارىء على صفحات الكتب ، أو لقائه فى المؤتمرات والتجمعات الدولية .

ان الأدباء كتيبة باسلة ، ولكنها جديرة بان تفقد موقعها لو لم تتح لها ظروف خوض المعركة وهذا هو ما سعى المؤتمر الى تمهيده بتوصياته ومناقشاته .

فى اليومين الأخيرين من أيام المؤتمر سمعنا ستين شاعرا ، قليلهم حدث قلوبنا ، ومعظمهم حدث آذاننا .. أحدهم دعا على بلفور بالا يجود قبره الغمام ، ونسى أن قبر بلفور غير قبر حرب الذى بمكان قفر ، وأنه لا يحتاج الى غمام لكى تنبت عليه خضراء الدمن .

آخرون سبوا اسرائيل أوجع السب كما سبوها فى مؤتمرات سبع فائته . ولكن أشدهم جرأة على الحق ، وعلى أمته ، وعلى كل ماهو شريف وصادق فى الحياة كان ذلك القائل ان كل ما حدث فى ٥ يونيو كان ترابا علق بثوبنا ، وأننا سننتفض ونزيله ... ليت الأمر كان كذلك .



والمسرح الملحمى فى مصر

بقلم : د. لطيفة الزيات

ربما يكون الاوان قد فات الحديث عن مسرحية «آه ياليل ياقمر» كعرض مسرحى ممتاز قدمه لنا المخرج جلال الشرقاوى ، ولكن الاوان لم يفت الحديث عنها كنص مسرحى كتبه نجيب سرور ويتداوله الآن القراء ، ولااظنه سيفوت بعد ان اندرجت المسرحية كواحدة من معالم الطريق فى المسرح المصرى المعاصر .

من خلال اسطورة ياسين وبهية يسردى نجيب سرور قصة كفاح الشعب المصرى من تاريخ معركة الفلاحين ضد الاقطاع فى (بهوات) الى ماقبل قيام ثورة ٢٣ يولية ١٩٥٢ وتنتهى المسرحية وقد ربط الكاتب بين كفاح الشعب المصرى ضد الاستعمار متمثلا فى قوات الاحتلال البريطانى ، وبين كفاح الشعب المصرى ضد الاستغلال متمثلا فى الاقطاع والراسمال المستغل ربطا لا ينفصم ، والمظهران وجهان لنفس العملة .

ويسيطر على المسرحية عنصران يصوران رؤية الكاتب للحقيقة ، ويشكلان بالضرورة ملامح كل الحركات الشعبية والعنصر الاول هو عنصر التجدد والاستمرار ، والعنصر الثانى هو عنصر انتصار ارادة الحياة على الموت . وكل من العنصرين ضرورى ومكمل للآخر .

واذا كان لابد من تلخيص مايرفض بطبيعة التلخيص، فلابد لى ان اعرض لملخص المسرحية التى لاتعتمد على الاحداث بقدر ماتعتمد على الطريقة التى تعرض بها هذه الاحداث . فالمسرحية تبدا وبهية قد وقعت فى حب العامل امين وهى تنتظر مع الآلاف فى قرية بهوت عودة الفلاح ياسين الذى سقط صريعا على يد الاقطاعيين وذهب الى حيث لاعودة . ولكنه مع امين يعود . فامين ليس سوى امتدادا لياسين وهذا ماتدركه بهيه وهذا مايدركه فلاحو بهوت .

وامين ، الذى حاربه الاقطاع الى جانب ياسين ، يغمره اليأس من مرارة كفاح يبدو وكان لانهاية له ، ويسعى الى الهرب بعيدا من هذا الكفاح . وهو كعامل يضيق بقرية بهوت التى تعيش تحت وطأة الاحكام العرفية ، ويسعى الى البندر . وينتقل امين بزوجته بهيه الى بور سعيد حيث يعمل فى معسكرات الانجليز . ويهرب ، او يتوهم فترة انه هرب من السجن والكفاح معا ، وهو لايدرى الا مهرب . فمدينة بور سعيد ليست سوى امتدادا لقرية بهوت ، والصيادون هم الفلاحون ، والعبيد هم العبيد ، والاسياد هم الاسياد ، والسجن هو السجن يمتد على طول مصر وعرضها ما بقى فى مصر استعمار واستغلال .

وتصبح بهية الفلاحة ، بهية بنت البلد وتستبدل بالجلابية والطرحة الفستان القصير ، تلد لامين توامين ، بنتا وولدا اسمه ياسين . وتتوهم هى الاخرى ان ايام المرارة ولت ولن تعود . ولا تدرى وهى تلعب بالفلوس ان المرارة هى خبزها اليومى مادامت تعيش فى السجن الكبير ... ويصحو امين على الحقيقة المرة وسحب الخمر تتبخر من راسه ، ويدرك ان الكفاح هو قدرنا وليس لنا من قدرنا مهرب .

ويساهم امين فى حركة الفدائيين فى القناة التى تنتهى بحريق القاهرة . ويشترك فى اضراب للعمال فى مصنع فى بور سعيد ويلقى امين مصرعه مع العديد من العمال . ويموت ياسين مرتين مرة على يد الاقطاعيين ومرة على يد الراسماليين ، فى بهوت وفى بور سعيد يموت ، فلاحا وعاملا يموت . وبهية تجد احزان بهوت واحزان بور سعيد معا ، احزان الفلاحة وبنت البلد معا ، احزان مصر وآمالها معا . وعلى عتبة المصنع تجلس بهية تحمل فى حجرها ابنها ياسين ، تنتظر امين الذى سيعود ولن يعود . تنتظر ان يعيش امين فى ابنها من جديد ، وتخشى ان يموت ياسين فى



نجيب سرور

ابنها موتة ثالثة . وتجلس بهية فى ثياب الحداد وقد تعلمت ان الحزن هو خبزها اليومى . لكن ابدا لايسلبها ماتعلمت حقها فى ان تحلم بالخلاص ، حقها فى ان تخلق الحياة من العدم وان تنتزع من براثن الياس الامل .

ليس الطريق الى الخلاص ، الى القمر ، بالسهولة التى توهمتها بهية ، ولكن مامن طريق امامها الا طريق القمر كتب عليها ان تترك خلفها على كل منحنى ياسين ، وان تخلق على كل منحنى ياسين ، ان تذكر وتنسى ، ان تضحك وتبكى ان تامل وتياس ، ان ترقص وتتلوى الما ، ان تنسج زغرودتها فى صرختها وصرختها فى زغرودتها ، كتب عليها ان تموت وتحية فى كل ياسين يموت ويحيا . كتب عليها ان تواصل الرحلة .. رحلة الحرية .

فى النص المطبوع فى سلسلة مسرحيات عربية . قدم الكاتب مسرحيته «آه ياليل ياقمر» بوصفها «ماساة شعرية فى ثلاثة فصول» ، وهو وصف لايسعنا ان نتفق مع الكاتب عليه . فالمسرحية ليست بالماساة وليست بالمسرحية الشعرية . واذا كان الشطر الثانى من دعواى يحتمل المناقشة ، فالشطر الاول لايحتملها بحال . فالماساة هى الكلمة العربية المقابلة للتراجيدى ، وللماساة بهذا المعنى قالبها التقليدى المميز كما خلقه الاغريق ، وقالبها التقليدى المميز كما تطور على يد الكتاب فى مختلف العصور الى ان وصل الى التراجيديا بشكلها المعاصر ، كما نعرفها فى مسرح ابسن وفى مسرح اونيل . والتراجيديا مع تطورها الدائم قد احتفظت بصفاتها المميزة التى تعتمد على قالب ينمو نموا عضويا من بداية الى وسط الى نهاية ، يحركه الصراع من البداية الى النهاية ، ويقوم على وجود بطل تراجيدى يتمتع بسمات معينة . وهذه الصفات المميزة التى تتسم بها التراجيديا وتنفرد بها لاتنطبق بحال على مسرحية «آه ياليل ياقمر» .

أما وصف المسرحية بانها مسرحية شعرية فهو وصف يمس المظهر ولايتعمق الى الجوهر . فالاسلوب المستخدم هنا ، وهو يتراوح بين الشعر العامى الموزون والنثر المسجوع يتدرج فى اطار الشعر . ولكن الاسلوب هنا يشكل وسيلة لا غاية ، ويأتى كضرورة يستلزمها البناء الملحمى الذى يستخدمه المؤلف ، بما يستتبعه هذا البناء الملحمى من رؤية معينة للحقيقة . فالمسرح الملحمى يقوم على رؤية معينة للحقيقة . فالمسرح الملحمى يقوم على رؤية تستوعب الحقيقة بكل تعقيداتها ومتناقضاتها وهذه الرؤية الناضجة للحقيقة تستوجب بالضرورة اسلوبا شاعريا يتحمل المفارقة او التعبير عن الشىء ونقيضه فى نفس الوقت . وهذا الاسلوب قد يكون نثرا وقد يكون نظما وقد يكون مزيجا من الاثنين ، ولكنه فى كل الحالات يتسم بالايقاع الشعرى المحمل بالانفعال وبالصور الشعرية . وفى هذا الصدد اتفق تماما مع نجيب سرور فى تصوره للاسلوب الشعرى .

الشعر مش بس شعر

لو كان مقفى وفصيح ..

الشعر لو هز قلبك ...

وقلبى ... شعر بصحيح !

وكل مسرحيات «بريخت» ، الذى ابتدع المسرح الملحمى ، تنبض بهذا الاسلوب الشعرى الذى يعبر عن هذه الرؤية الشاعرية للحقيقة ومعظم مسرحيات بريخت تمزج بين الشعر والنثر . ومع ذلك فنحن لا ندرجها فى نطاق المسرح الشعرى الذى يحدد فيه الاسلوب الموضوع ، ولا يحدد فيه الموضوع الاسلوب .

ومسرحية «آه ياليل ياقمر» مسرحية ملحمية تستهدف مايستهدفه المسرح الملحمى ، وتقوم على البناء الذى ينفرد به المسرح الملحمى عن المسرح الدرامى .

والمسرح الدرامى يعتمد على عنصر الايهام ويؤدى مهمته من خلال اثارة انفعال المتفرج ، وهو يوهم المتفرج بصدق التجربة الانسانية المعينة التى يعرض لها ، لينفعل المتفرج بهذه التجربة ، ويفتنى نتيجة لهذا الانفعال . وفى سبيل التوصل الى هذا الهدف يجسد المسرح الدرامى الحدث فيتفتح تدريجيا امام أعيننا فى سلسلة من المواقف تتفجر نتيجة للصراع نفسيا كان ام خارجيا بين قوتين متكافئتين تنتصر احداهما فى النهاية على الاخرى .

والمسرح الملحمى لايريد للمتفرج أن ينفعل بما يحدث بل ان يفكر فيما يحدث ، فى ملابساته واسبابه ، وان ينتقل بالتالى من مرحلة التفكير الى مرحلة تغيير المجتمع من حوله . فالدراما وفقا لمن يؤمنون بمهمة المسرح الملحمى هى دعوة الى التفكير ، او على حد قول نجيب سرور ذاته :

الدراما مش حصل ... وحايحصل .

الدراما ازاى .. وامتى .. وفين .. وليه ...



مشهد من مسرحية «آه ياليل ياقمر»

ولان المسرح الملحمى يستهدف هذا الهدف المبين ، فهو يعمد الى كسر عنصر الايهام الذى يؤدى بالمتفرج الى الاستغراق فى العرض من خلال الانفعال .

وللتوصل الى هذا الهدف يستغنى المسرح الملحمى تماما عن القالب الدرامى التقليدى الذى يجعل الايهام ممكنا ويستخدم القالب الملحمى الذى يتكون من فقرات يربط بينها السرد والتعليق ولايربط بينها تتابع زمانى او مكانى والسرد لايقوم بوظيفة الربط بين هذه الفقرات ، ولايملى الشكل الملحمى فحسب ، بل يؤدى وظيفة اخرى . وهذه الوظيفة هى كسر عنصر الايهام كلما اوشكت الفقرات ، التى يعاد تمثيلها كما وقعت فى حينها ، ان تستبد بالمتفرج . وهكذا يحقق الشكل الملحمى الهدف الذى وجد من اجله ، وهو ابقاء المتفرج متيقظا دائما وأبدا لما يحدث ، متسائلا دائما وأبدا عن اسباب وملابسات مايحدث .

وهذا بالضبط ما يفعله نجيب سرور فى مسرحية « اه ياليل ياقمر» .

ويستخدم نجيب سرور الراوى والكورس كأداةللسرد والتعليق وللربط بين مجموعة الفقرات التى يتكون منها الحدث ، ولاغراض اخرى متعددة . والكورس لايروى ويعلق فحسب ، بل يستثير الماضى ويشير الى المستقبل ، ويسائل الشخصيات ، ويناقشها الحساب ، ويكشف لها ولنا عن حقيقتها وعن نواياها ، وعن الصراع الذى يضطرب فى داخلها . والكورس يحرك الحدث بمعنى الربط بين فقرة وفقرة ، ويحركه بمعنى دعوة الشخصية الى اتخاذ اجراء معين من شانه تحريك الحدث ، كما فعل حين اقنع والد بهية بتزويجها بامين ، وحين ايقظ امين من غفوته عن الكفاح ، وحين اقنع بهية فى البداية والنهاية بضرورة الاستمرار ، وضرورة انتصار الحياة على الموت . وافراد الكورس يلبسون احيانا ادوار بعض الشخصيات يدعمون تداعى عنصر الايهام وتداعى الفاصل الزمنى وتداعىالفاصل الذى يفصل بين شخصية وشخصية ، فما يحدث لياسين وبهية يمكن ان يحدث لاى انسان .

والكورس فى مسرحية نجيب سرور يشبه الكورس الاغريقى من بعض الوجوه ، فهو يمثل صوت الراى العام وفى هذه الحالة راى الشعب . وهو بهذه الصفة صوت العقل ، الصوت الذى يدعو الى الاستمرار من خلال انتصار ارادة الحياة على الموت ، وهو بهذه الصفة العليم بكل شيء بنوايا الشخصيات وبحقيقتها وبقدراتها . والى هنا ينتهى الشبه ، ومن هنا تبدأ اضافة نجيب سرور ، تلك الاضافة التى تتجلى فى الروح المصرية البحتة التى يتحلى بها الكورس .

فالكورس فى المسرح الاغريقى هو الراى العام وهو صوت القدر ايضا ، ولانه صوت القدر فهو يتفرج على الاحداث ولايشترك فيها ، وهو يعلق ولايندمج فيها ، وهو يبدو محايدا متباعدا نائيا مغرقا فى موضوعيته وتباعده ، تحيطه تلك الرهبة التى تحيط بمن يعلم كل شىء ولايهتم بشىء . اما الكورس فى مسرحية «آه ياليل ياقمر» فهو يحمل السمات المميزة للشخصية المصرية ، وهو لايندمج فحسب فى الحدث بل يصبح جزءا لايتجزأ منه ، وهو يتنوع ويتعدد كما تتنوع الشخصية المصرية وتتعدد ، ويسخر كما تسخر وهو يمزج عنصر الفكاهة بعنصر الحزن ، وهو يتقبل كل شىء بنفس السماحة وروح التقبل التى تتمتع بهاالشخصية المصرية ، وهو يتقبل الناس كما هم بكل قوتهم وضعفهم ، بكل تخاذلهم واقدامهم ، وينتظر ولايمل الانتظار ، يأمل فى الغد وفى الفرج . وهو يتدخل فى الاحداث ويتدخل فى الشخصيات حتى تتمحى الفوارق بينه وبين الاحداث والشخصيات . وهو ببساطة «روح» هؤلاء الناس التى تتميز عنهم – لانها روح جماعية – بوضوح الرؤية . وقد استطاع نجيب سرور أن يجعل من الكورس الذى يبدو مملا للغاية فى اغلب المسرحيات قطعة نابضة من قلب مصر . واستطاع من خلال الكورس أن يعادل بين العنصر المأساوى والعنصر الفكاهى فى الملحمة ، وان يتوصل بذلك الى خلق صورة للحقيقة بوجهها .

والاسلوب الملحمى ، الذى يستخدمه الكاتب فى هذه الرواية أسلوب تستوجبه المادة التى يعرض لها ، فالحركة الشعبية التى يعرض لها تتطلب توفر عنصرين اساسيين هما عنصر التجدد والاستمرار وعنصر انتصار ارادة الحياة على الموت . كما تستوجب هذا الاسلوب الملحمى ايضا طبيعة رؤية الكاتب للحقيقة فى نطاق المادة التى يعالجها ، والكاتب يرى الحقيقة كحقيقة ديالكتيكية تحمل الشىء ونقائضه ، وكحقيقة ديناميكية لاتعيش اللحظة فى انفصال عن اللحظة بل تعيش اللحظة التى تحمل الشىء ونقيضه ، اللحظةالتى تحمل بذور الفناء والاستمرار معا ، اللحظة التى هى والتى كانت والتى ستكون فى نفس الوقت ، اللحظة الحبلى لابمقومات الحاضر والمستقبل فحسب ، بل بمقومات الماضى ايضا ، اللحظة التى تسقط فيها الابعاد الزمانية وتتداخل فيها المستويات الزمانية والمكانيةتداخلا يجعل من المستحيل الفصل فيما بينها . وحقيقة هذا شانها ، تعيش فى لحظة هذا شانها ، هى التى تجعل عنصر الاستمرار ممكنا وهى التى تجعل انتصار ارادة الحياة على الموت ممكنا .

والاسلوب الملحمى بما يتجه من امكانيات هو وحده الكفيل بتجسيم مثل هذه الرؤية للحقيقة . فالاسلوب الملحمى يتيح للكاتب امكانيات ضخمة لايتيحها بحال الاسلوب الدرامى التقليدى الذى يقتضى التتابع الزمنى ويفضل الوحدة المكانية . ونجيب سرور يستخدم الامكانيات التى يتيحها له الاسلوب الملحمى متنقلا بلا تتابع زمنى بين مستويات زمانية عديدة تسبق موت ياسين وتلحق بموت امين وتستوعب مابينهما . وهو يستخدم ، بلا حاجة للوحدة المكانية ، مستويات مكانية تنتقل بالحدث من مكان الى مكان فى بهوت ذاتها ومن المستوى الخاص فى بهوت وبور سعيد والقاهرة ، الى المستوى العام على نطاق مصر كلها .

والابعاد الزمانية تتداعى فى المسرحية والمستويات تتداخل واللحظة المسرحية تستوعب مستويات متعددة من الماضى تقدمها الشخصيات فى نفس الوقت الذى تتناقش فيه مع الكورس أمام أعيننا ، اى فى الحاضر الذى هو ليس بمجرد حاضر ، فالحاضر المسرحى يجعل من الماضى لحظة حاضرة فى الحاضر وممتدة الى المستقبل . والابعاد المكانية تتداعى ، فبهوت التى يستبيح الاقطاعيون دمها ويحيلونها الى سجن ، هى بور سعيد التى يقتل الانجليز اهلها كالكلاب ، وهى المصنع التى تحيل فيه حكومة الراسماليين العمال الى جثث مرصوصة ، وهى البحر الذى يتربص بالموت للصيادين ، وهى القاهرة التى يحرقها الخونة ، وهى مصر المنكوبة بالاستعمار وبالاستغلال وبالخيانة .

وفى المسرحية يحدد عاملان الانتقال فى المستويات الزمانية والمكانية ، وهذان العاملان هما عامل القضاء وعامل التشابه ، فحالة شعورية معينة تدعو الى حالة شعورية مضادة او تثير حالة شعورية مماثلة . والشىء وشبيهه يعرض امام اعيننا فى ذات الوقت وكذلك الشىء ونقيضه ، والتكنيك ذاته يغنى التجربة الانسانية . ويقوم فى حد ذاته بالتعليق على رؤية الكاتب للحقيقة كحقيقة تحمل الشىء ونقيضه وتتحرك فى لحظة دائبة التجدد والاستمرار ، تستوعب من تجددهاواستمرارها كل اللحظات

والانتقال السريع فى العديد من المستويات الزمانية والمكانية على اساس التضاد والتشابه يمكننا ان نرى فى نفس اللحظة التى نراها فيها تنسي ياسين ، ونرى بهية فى تجدد واستمرار . فنحن نرى بهية وهى تذكر ياسين فى نفس اللحظة التى نراها فيها تنسى ياسين ، ونرى بهية تقع فى حب امين وهى تبكى على قبر ياسين ونرى ياسين وهو يموت فى نفس اللحظة التى يطلب فيها امين الزواج ببهية . ونرى بهية ولمعة الحب تغطى لمعة الدموع فى عينيها وشهقة الالم تخنق الضحكة على شفتيها . ونحن نرى امين وهو يحارب الاقطاع جنبا الى جنب مع ياسين ويصمد للتعذيب ونراه فى ذات الوقت وهو يزحف على بطنه كالكلب فى معسكر الانجليز ، نراه وهو بطل ونراه وهو جبان ، والبطولة تحمل بذور الجبن والجبن بدوره يحمل بذور البطولة فامين يموت بطلا ، وامين هو البطل والجبان معا، او بالاحرى هو الانسان بكل متناقضات الانسان وامكانيات الانسان .

ومن الصعوبة بمكان تعداد المواقف التى تجسم الحقيقة باوجهها المختلفة وتجسم عنصر الامتداد والاستمرار والقدرة على انتزاع اليوم من براثن الامس والغد من براثن اليوم ، لان كل موقفمن مواقف الرواية وكل نقلة وكل تعليق وكل تفصيل يجسم هذه المعانى سواء اكان هذا على مستوى النسيج او مستوى البنيان . فامين هو نقيض ياسين وهو ياسين فى ذات الوقت وبور سعيد تبدو لوهلة

وكأنها على النقيض من بهوت وهى شبيهتها . والصيادون هم الفلاحون ، وعساكر البوليس هم نقائض الفلاحين والصيادين واشباههم فى ذات الوقت ، والاقطاعيون هم المستعمرون وهم الراسماليون المستغلون . واللحظة المسرحية التى يستشهد فيها أمين هى نفس اللحظة المسرحية التى يستشهد فيها ياسين رغم ان الفارق بين اللحظتين بالحساب الزمانى واللحظة التى تبدأ بها بهية المسرحية وهى تنتزع الامل من براثن اليأس ، بحب امين ، وهى نفس اللحظة المسرحية التى تنهى بها بهية المسرحية ، وهى تحلم ، تنتزع الحياة من العدم .

ومنظر الحلم فى نهاية المسرحية يبلور فى مشهد واحد الرؤية التى تنبض فى كل تفصيل من تفاصيل المسرحية . فبهية تنام وتحلم بالمستقبل وجثة زوجها أمين مسجاة فى المصنع ، وتزغرد وهى تحلم ، تلك الزغرودة التى تختنق بالبكاء ، وترقص تلك الرقصة الفرحة المعذبة ، تلك الرقصة التى تربطها الى الابد بالماضى وتشدها الى الابد الى المستقبل ، وتجعلها تحيا تلك اللحظة المتجددة الدائبة التى هى جماع الماضى والحاضر والمستقبل وهى تمد يديها الى القمر ، الى الخلاص ، وبينها وبين القمر بحور وبينها وبين القمر أشواك ونيران ، ولكنها تمد يديها ، فى الحلم ، الى القمر ، لتصدم ، فى الواقع ، بالحقيقة المرة حقيقة القوى التى تحول بينها وبين التوصل للقمر ، حقيقة القوى التى عليها مع الملايين ان تتصدى لها وتدحرها لتصل الى القمر ».

والرؤية الملحمية للحقيقة وهكذا شأنها تستوجب بالضرورة اسلوبا شاعريا . فلغة التداول اليومية استهلكها التعامل اليومى وتحولت الى مجرد علامات تخدم اغراضنا العملية كالعلامات التى نستخدمها فى الجبر ، وهى لاتوصل للمتلقى الا معنى واحدا مبشرا ومجردا يقتصر على خدمة الغرض العملى الذى تستهدفه . فاذا ماأردنا ان توصل للمتلقى صورة للحقيقة تحمل اكثر من معنى وتتحرك فى لحظة تستوعب كل اللحظات فلابد لنا من لغة مجسمة لامجردة ، لغة تعتمد على الصور والصور الجديدة والجريئة فى جدتها ، لغة شعرية محملة بأكثر من ايحاء ، لغة توقظنا بجدة صورها ، وتصدمنا بهذه الجدة ، وتخرجنا من خلال هذه الصدمة من مستوى تلقى العلاقات التى توجه افعالنا العملية الى مستوى التلقى الفنى حيث تتضح لنا الحقيقة لا بالوجه المبتور الذى يخدم اغراضنا ، بل بكل اوجهها .

وهذه هى اللغة الشعرية التى توصل نجيب سرور اليها مازجا بين القديم والجديد مؤكدا من خلال هذا المزج عنصر الاستمرار ، منطلقا من الموال الشعبى المشهور ومن الاغانى الشعبية المتداولة فى المناسبات ومغنيا كل هذا بامتداد ينبع من نفس المنبع ، من صميم الشعب المصرى. وليست الاوزان والقوافى هى التى تميز اللغة التى استخدمها نجيب سرور ، وان كانت تغنى هذه اللغة بايقاعاتها الشعبية المالوفة ، وانما مايميز لغة المسرحية هو التجسيم فى صور، وجدة هذا التجسيم وهذه الصور ، ومايستتبعه هذا التجسيم والجدة من توتر يصيب المتفرج ، ومن يقظة نتيجة لهذا التوتر ، ومن امكانيات على توصيل هذه الرؤية المعذبة للحقيقة الى المتفرج من خلال الايقاعات المكثفة المحملة بالانفعال والايحاء .

ونجيب سرور يجسم فى صور ، والكورس يروى ويعلق ويجسم فى صور والشخصيات تحكى ماحدث لها .والكاتب يجسم طوال الوقت فى صور قديمة وجديدة فى ذات الوقت، نعرفها ولانعرفها ، نعرفها لانها مستمدة من وجودنا ولانعرفها لانها صيغت صياغة جديدة تهزنا وتصدمنا وتخرجنا من واقعنا اليومى ، من تبلدنا ورضانا عن النفس ، من دائرة الخبز الضيقة التى ندور فيها الى دائرة التلقى الفنى للحقيقة بكل أبعادها .

والمؤلف يستحدث طوال الوقت صورا شعرية فى جراة، فالقطار حينا «فارس على حصان لايذوت الادان» وهو حينا «حوت من بهوت أو تابوت» والارض «اللى بتدوس عليها من عينين الميتين» والقمر «مختوق زى مركب بتغرق» والقلوب «وارق والورم عايز مشارط مش مراهم» . والصورة الواحدة تستوعب احيانا فى بساطة متناهية تجربة باكملها انظر الى بهية وهى تحكى قصة القناة ومن خلال قصة القناة قصة المستعمرين وأعوانهم الذين حرصوا على ابقاء الشعب المصرى جاهلا بقصد الابقاء على مكاسبهم ، فامين حكى لبهية :

الكنال ده يعنى ايه
واللى فاتحه يبقى مين
واللى ماتوا فى فتحه كانوا قد ايه
واللى غرقوا فيه عشان غيرهم يعود
واللى ولع واللى حمر واللى قشر ..
واللى خد حته وحتيته ..
علشان تفضل ستيتة ..
زى مانعرفش حاجة

ويمثل ماتتلاحم المستويات الزمانية المتضادة مبرزة صورة كاملة للحقيقة تتلاحم الصور المتضادة محدثة نفس الاثر . وفى الكثير من الاحيان تستوعب الصورة الواحدة متناقضاتها :

العروسة لابسة فستان الحداد
وفى ايديها بدل خضاب الحنة طين
والفرح فى القصر والميت جدانا .

ويستبعد هذا الشكل الملحمى بطبيعة الحال امكانية الصراع التقليدى بين قوتين متكافئتين ، اذ ان هذا الصراع يرتبط ارتباطا عضويا بالشكل الدرامى التقليدى الذى ينمو نموا عضويا من بداية الى وسط الى نهاية ، ولكنه يستعيض عن هذا الصراع التقليدى بنوع آخر من الصراع ليخلق عنصر التوتر ، ذلك العنصر الذى يميز المسرح كمسرح والذى لايمكن ان يكتب بدونه لاى شكل مسرحى البقاء والاستمراد

فالمسرح الملحمى يعتمد على التوتر تماما كما يعتمد المسرح الدرامى ، وان اختلفت الوسائل المؤدية الى خلق هذا التوتر باختلاف طبيعة البناء المسرحى ، ومايستهدفه هذا البناء . فالتوتر فى المسرح الدرامى يكمن بالضرورة فى

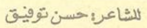
بنيان المسرحية ، بينما يكمن التوتر في المسرح الملحمي بالضرورة في نسيج المسرحية . والصراع هنا صراع بين الاضداد أيضا ، ولكن الاضداد لاتتمثل في الشخصيات والاحداث التي تخلقها هذه الشخصيات المتصارعة بقدر ماتتمثل في حالات شعورية متضادة وفي صور شعورية متضادة ، بعمق تداعي الفاصل الزماني والمكاني التضاد بينهما . وفي مسرحية آه ياليل ياقمر ينبع التوتر ، ماإستمر النص ، من حقيقة تحمل الشيء ونقيضه في ذات الوقت ، تتحرك في لحظة تحمل الشيء ونقيضه في ذات الوقت . والمفارقة الدرامية هنا تحدث في نفس اللحظة الزمانية وليست مفارقة يفصل بينها مساحة في النص كما هو الشأن في المسرح الدرامي . والمفارقة الدرامية هنا ليست المفارقة التقليدية بين ماتتوقعه الشخصية وبين مايحدث فيما بعد للشخصية بقدر ما هي مفارقة تقوم على التضاد في نفس اللحظة المسرحية . ووقع هذه المفارقة على المتفرج أكبر بكثير من وقعها على الشخصية . فالمتفرج لانه يرى الكل في تداخله وتلاحمه وتكامله ومغزاه يدرك أبعاد المفارقة الدرامية كما لاتدركها أبدا الشخصية .

والتوتر الدرامي يتولد في مسرحية آه ياليل ياقمر من تلاحم الاشباه والاضداد في نفس اللحظة المسرحية ونحن نصاب بتلك الصدمة التي هي أشبه ماتكون بالهزة الكهربائية ونحن نرى الشيء ونقيضه في ذات الوقت ،ونحن نتعرف على الشيء وشبيهه في ذات الوقت ونحن نرى في الحياة الموت والموت في الحياة ، في النسيان الذكرى وفي الذكرى النسيان ، في البكاء الضحك والضحك في البكاء ، في الجنازة العرس وفي العرس الجنازة ، في المقبرة الحب والحب في المقبرة في البداية النهاية وفي النهاية البداية .

وقد أدرك نجيب سرور ، كما لم يدرك الكثيرون من كتاب المسرح الملحمي عندنا وفي الخارج ، الدور الذي يتحتم أن يلعبه التوتر الدرامي في المسرح عامة والذي يتحتم أن يلعبه في المسرح الملحمي على وجه التخصيص . وحين نبضت آه ياليل ياقمر بالتوتر المسرحي نبضت الحياة ، ربما لاول مرة ، في المسرح الملحمي المصري ، واستكملت المسرحية الملحمية المصرية مقوماتها كشكل مسرحي لابد وأن يقوم بالضرورة على التوتر الدرامي ، هذا التوتر الذي يشكل السمة المميزة التي يتفرد المسرح كمسرح عن بقية الفنون .

وبموهبة مسرحية وشاعرية نادرة ، وبحب كبير لمصر ولشعب مصر ، استطاع نجيب سرور أن يقدم لنا عملا فنيا ممتازا يشكل قيمة موضوعية في حد ذاته ، وبشكل في ذات الوقت نقطة تحول في تطور المسرح المصري المعاصر . ولان رؤية نجيب سرور للحقيقة تتفق مع الرؤية التي يقوم على أساسها المسرح الملحمي فقد استطاع أن يستوعب الشكل المسرحي الملحمي على حقيقته وان يطوع هذا الشكل لاحتياجات التعبير الفني النابعة من البيئة المصرية ومن الشخصية المصرية . وبذلك قدم للمسرح المصري شكلا مسرحيا تتكامل له كل الصفات التي تتيح له البقاء والاستمرار .





عندما ترسو السفينة
ويعود الأفق ذكرى لدخان يترسب
تهدأ الروح وترسو في زواياها سكينه
وأغاني البحر تنضب

***

فاعصفي يا رياح البحار القويه
اعصفي بالسفينه
حركيها بعنف لتنسى السكينه
في شطوط المنيه

***

واجعليني فوق موج البحر ريحا تتوثب
ان في روحي ضراوه
تخذل الصمت فيمضي في الزوايا يتخشب
من يطيق الصمت لا بد تغشيه الرخاوه

***

مرحبا باندفاق الأغاني على
مرحبا بالمياه
آه مدي يديك بشوق الى
ملء روحي حياه



من ديوان «أغنيات بلا مرفأ» الذي يصدر قريبا عن دار الكاتب العربي

كاترين مانسفيلد

بقلم: د. فاطمة موسى

كاترين مانسفيلد من اعلام القصة القصيرة في الادب الغربي ، بزغ نجمها فى أوربا قبيل سنوات الحرب العالمية الاولى ، وأن لم تحقق شهرة تذكر الا قبيل وفاتها عن اربعة وثلاثين عاما في التاسع من يناير سنة ١٩٢٣ ، وكان حظها في هذا شبيها بحظ معاصرها وصديقها د.هـ. لورانس ، وكانت ظروف حياتها واغترابها شبيهة بظروف كثير من الفنانين من ابناء جلدتها لعل اشهرهم الشاعران الرومانسيان شيلى وكيتس .

جعلت كاترين مانسفيلد من القصة القصيرة في الادب الانجليزى فنا جميلا ، يمت بصلات كثيرة الى الشعر والموسيقى ، وطبعته بطابع جديد هو خليط من واقعية تشيكوف وشاعرية شيلى وكيتس ، ونظرة فرجينيا وولف التحليلية .

وكما حدث فى تاريخ كثير من الادباء المبدعين حقا وجدت كاترين مانسفيلد صعوبات جمة في مطلع حياتها الادبية ، ورفضت المجلات نشر قصصها وشعرها ، فيما عدا المجلات الادبية التجريبية (قليلة الانتشار) التى كان يصدرها اصدقاؤها ، حتى لقد اضطرت الى اصدار مجلة لبعض الوقت بالاشتراك مع زوجها لتجد مكانا تنشر فيه قصصها ، وكانت تضطر الى الكتابة الادبية الصحفية (عرض الكتب ونقدها) لتكسب قوتها ، حتى ثبتت اقدامها في ميدان الادب فبدات المجلات الادبية في انجلترا وامريكا تنشر قصصها والناشرون يفاوضونها في شأن جمعها في كتب .

نشرت قصصها الاولى ١٩٠٩ - ١٩١١ في مجلة طليعية تسمى « العصر الحديث » ، وقد جمعتها سنة ١٩١١ فى كتاب بعنوان « فى بنسيون المانى » ، يقال انها قبضت فيه ١٥ جنيها لا غير ، ثم افلس الناشر . ولعلها ندمت فيما بعد على نشر هذا الكتاب المبكر ، فقد رفضت بعد عشر سنوات أن يعاد طبعه او طبع اى من قصصه ، وقالت انه يمثل عهد تلمذة فنية ، ولا يمكن ان تسمح باعادة نشره باى حال ، فلم يعد الناشرون الى طبعه الا بعد وفاتها

❊ ❊ ❊

كان انتاجها غزيرا بالنسبة لقصر عمرها ، ولكنه ليس بالكثير على اى حال ، وللنظر فى حصيلة انتاجها كما نعرفه اليوم ، وقد جمع وأعيد طبعه مرات ومرات، لا في صورته الاولى قصصا مفردة ترفضها مجلة بعد مجلة ، فلا يفت ذلك في عضد الكاتبة :

الى جانب المجموعة الاولى «فى بنسيون المانى» وتشمل على ١٢ قصة مبكرة ، نشرت المجموعة الثانية من قصص كاترين مانسفيلد سنة ١٩٢٠ بعنوان نشوة وقصص اخرى Bliss Other Stories وتشمل ١٤ قصة تتراوح طولا وقصرا ، وبعضها من اشهر قصص الكاتبة، منها قصة «النشوة» نفسها وقصة «لا أعرف الفرنسية» وقصتها الشهيرة من أيام طفولتها في نيوزيلندا The Prelude

وقد قبضت المؤلفة مقدما لهذه المجموعة مبلغ ٤٠ جنيها كانت بها جد سعيدة !

ونشرت المجموعة الثالثة قبيل وفاتها :

الحفلة وقصص اخرى ١٩٢٢

The Garden Party and Other Stories

ولقيت من ترحيب القراء مادعا الناشر الى اعادة طبعها خمس مرات ، ولكن صاحبتها كانت قد قضت فلم تستمتع بثمار الشهرة .

واشتملت هذه المجموعة على ١٥ قصة من اشهرها قصة « الحفلة » نفسها ، وبنات المرحوم ، والزواج على المودة ، والفتاة الصغيرة ، ومس بريل ، ودرس الموسيقى .

وصدرت المجموعة الرابعة سنة ١٩٢٣ بعد وفاة المؤلفة :

عش الحمام وقصص اخرى
The Dove's Nest and Other Stories

وقد حوت ٦ قصص كاملة من خير ما كتبت كاترين مانسفيلد منها « بيت العرائس » و « فنجان شاى » والذبابة ، كما اشتملت على ١٤ قصة لم تكتمل وقد صدر لها في نفس العام مجموعة اخرى من قصص لم تعدها هى للنشر في كتاب :

شيء طفولى وقصص اخرى
Something Childish and Other Stories

وتشمل ٢٥ قصة كتبت بين ١٩٠٨ - ١٩٢١ ، تمثل خليطا عجيبا من جميع مراحل تطورها الفنى .

وقد نشر جون ميدلتون مرى زوج كاترين مانسفيلد مجموعة شعرها سنة ١٩٢٣ ، وشعرها بسيط واضح يشبه اسلوبه اسلوب قصصها الى حد كبير .

كاترين مانسفيلد وانطون تشيكوف

اتخذت كاترين مانسفيلد من حياة الناس العادين مادة لقصصها ، وكشفت عن سلوكهم ودوافعه بحساسية مرهفة ، وتخلو قصصها من « الاحداث » الغريبة والحبكات المشوقة ، ولكن بها من دقة الملاحظة ورهافة الحس ما لم يؤته الا الشعراء ! والقصة عندها تمثل لقطة في لحظة هامة من حياة شخصية عادية ، وهذه اللقطة تكشف في وضوح وتركيز عن شخصية هذا الانسان العادى ، والظروف التى تكتنفه ، ولنضرب لذلك مثلا القصة المرفقة بهذا المقال وهى ليست ابرع قصص الكاتبة ولا اشهرها ، ولكنها من اكثرها تمثيلا لاسلوبها في الكتابة :

ان البطلة - ان صح ان نطلق عليها هذه التسمية - امراة وحيدة - والوحدة موضوع اثير عند هذه الكاتبة - انجليزية او امريكية فقيرة ، تعيش في مدينة فرنسية على شاطىء البحر ، تكسب قوتها من التدريس ومن قراءة الصحف ٤ مرات في الاسبوع لمريض عجوز وربما كريه ايضا ، ومثل هذه المراة متعها في الحياة محدودة ، تقتصر في حالة مس بريل على فسحة العصر يوم الأحد حين تتخذ لها مقعدا مختارا في الحديقة العامة وتنصت الى الموسيقى تعزفها فرقة البلدية ، وتتفرج على الناس ، وتنصت الى احاديثهم ، وتتخيل نفسها جزءا من كل موحد (جوقة - مجموعة) ، ثم تعود الى حجرتها الصغيرة وتشترى قطعة من الكعك .

وتختار الكاتبة اطارا زمنيا للقصة عصر يوم احد بالذات ، لا يختلف عن بقية ايام العطلة في كثير ، ولكنه يوم محدد حاسم في حياة مس بريل ، لقد ارتدت في ذلك العصر فراء قديما تملكه ، لعله من بقايا عز زال ، وعلاقتها بهذا الفراء القديم ليست علاقة عادية فهى تضفى عليه من الحب مايجعله يقوم في القصة بوظيفة المعادل الموضوعى ، انها فرحة فخورة بفرائها القديم الذى اخرجته توا من صندوقه حيث رقد طول الصيف والربيع ، وهى تظن أن الفراء يناسب جو العطلة والمرح والموسيقى في الحديقة العامة ، ولكنها تكتشف من خلال سخرية الشباب بهذا الفراء ، تكتشف صورتها في نظر الآخرين ، تكتشف انها هى الاخرى مثل أولئك «العواجيز» الذين يجلسون على المقاعد في الحديقة عجوز قد خرجت من دولاب او خزانة ، لا يرى فيها الشباب - بقسوتهم المعروفة - الا مادة للسخرية

والتركيز كسمة اساسية من سمات اسلوب الكاتبة واضح جدا في هذا المثال ، فهى لا تسبق اللحظة الحاسمة بمقدمات طويلة بل تقدم لنا الشخصية من خلال الحدث البسيط مباشرة ، ما يلزمنا من المعلومات عن مس بريل نعرفه جزءا جزءا من خلال السرد البسيط ومن خلال وعى الشخصية نفسها ، كما ان المنظر المحيط بها بتفاصيله كلها يرد في القصة من خلال وعى الشخصية ايضا ، وبذا تضرب الكاتبة عصفورين بحجر واحد ، فهى تعطينا دقائق الخلفية المحيطة بالشخصية وفي الوقت نفسه ، تشعرنا بمدى استمتاع مس بريل بنزهة الاحد ، وحدة شعورها بكل ما يدور حولها ، ولذا يكون وقع صدمتها اشد على نفس القارىء ، بل ان القارىء ليشعر بحدة هذه الصدمة .

وكاترين مانسفيلد من كتاب القصة الذين استخدموا تيار الشعور كوسيلة للتعبير هى اداة لتوصيل المرئيات والمسموعات الى ذهن القارىء ، وفي نفس الوقت مدعاة للتركيز والاستغناء عن كثير من السرد ، مع دقة الملاحظة والاهتمام بالتفاصيل ذات الدلالة .

وقد جرت عادة النقاد على تشبيه قصصها بقصص تشيكوف ، لاهتمامها بالاشياء العادية ، واللمحات السريعة والحالات المزاجية المتغيرة (moods)

وقد حاول الناقد جون ميدلتون مرى ان ينفى فضل تشيكوف عليها ، فكتب :

« ان هناك بعض الشبه بين قصص كاترين مانسفيلد وقصص انطون تشيكوف ، الا أن بعض النقاد يبالغون في تقدير هذا التشابه ، ظانين انها تعلمت فن القصة من تشيكوف ، وهذه نظرة سطحية الى الموضوع ، فالواقع ان العلاقة بينهما هى العلاقة بين مزاجين متقاربين ، والواقع أن تكنيك كاترين مانسفيلد يختلف تماما عن تكنيك تشيكوف . لقد فهمت كاترين مانسفيلد فن تشيكوف واعجبت به ، كما لم يفهمه في انجلترا الا قليلون ، وكانت تكن للرجل كل حب ، وان لم تقابله في حياتها ، الا أن اسلوبها كان خاصا بها ، وكان نموها الفنى سيسير في نفس الاتجاه لو لم يخلق تشيكوف »(1)

ودفاع الناقد واضح التحيز ، اذ لا يمكن ان ننفى تاثر الكاتبة بفن تشيكوف ، وقد ظهرت علامات هذا التاثر بدرجة واضحة في قصصها المبكرة وقد نشرت في مجموعتها الاولى « في بنسيون المانى » قصة بعنوان

(1) *Journal of Katherine Mansfield*, edit. John Middleton Murry, London, Constable, 1927, PXIII, No. 1.

« الطفلة المتعبة » ماخوذة عن قصة تشيكوف عن الخادم الصغيرة التى تقتل الطفل لانها تريد ان تنام والطفل لا يكف عن البكاء ، ولعل هذا من الأسباب التى تكمن وراء رفض الكاتبة ان تعيد نشر هذه المجموعة .

ولما كانت كاترين مانسفيلد قد تتلمذت على تشيكوف فى مطلع حياتها الادبية ، فما لبثت ان اختطت لنفسها طريقا خاصا كما يؤكد زوجها ، وهو الطريق الذى جعلها واحدة من الشهيرات الثلاث اللاتى استخدمن منهج التحليل السيكولوجى للشخصية ، وتيار الشعور كاداة للتعبير فى القصة والرواية ، فى الادب الانجليزى فى مطلع هذا القرن : دوروثى ريتشاردسون ،وفرجينيا وولف ، وكاترين مانسفيلد .

واذا كان عالم كاترين مانسفيلد يشبه الى حد ما عالم تشيكوف ، فى انه عالم الانســـان الصغير ، التائه ، تضطرم نفسه بالحنين الى أشياء لا يمكنه الوصـــول اليها ، فعالمها يتميز أساسا بانه عالم المرأة ، فقـــد صورت فى قصصها لمحات من حياة المرأة فى جميع مراحلها واشكالها : طفلة ومراهقة وعاشقة ، وفتاة مخدوعة ، وفنانة عاجزة عن الحب ، وعانسا ، وزوجة ســعيدة ، ثم زوجة مخدوعة ، واما وجدة ، وامرأة وحيدة الى غير ذلك من أصناف المرأة التى ترد فى قصصـها ، ولم تقتصر فى ذلك على طبقة بالذات ، بل تنقلت على السلم الاجتماعى من الغسالة (ماباركر التى لا تجد مكانـا تبكى فيه موت حفيدها) والوصيفة والخادم الصغيرة الى سيدات المجتمع من امثال برتا يونج بطلة قصة «النشوة» ، وايزابيل بطلة «زواج على المودة» ، وكل منهما زوجة رجل أعمال ناجح لاينقصها الا .

انه عالم محدود ولكنه غنى خصب ، مثله مثل حياة الكاتبة ، محدودة النشاط ولكنها مركزة خصـبة ، تثريها ملكة الملاحظة الدقيقة ، لا تفوتها اقل التفاصيل، تجد فى أبسط اللمحات مادة جديرة بالتســـجيل . لقد أصبحت حياة كاترين مانسفيلد ، وقيمتها الادبية موضوعا لدراسات كثيرة صدرت فى أوروبا وأمريكا وفى موطنها الاصلى نيوزيلندا ، ولا يملك المرء اذ يتأمل تاريخ حياتها القصيرة الا أن يقرأ رسائلها ومذكراتها ، بعد قراءة قصصها وشعرها ، ينقب عن ذلك السر الذى جعل من فتاة جميلة ولكنها غميقة مصدورة ، فنانة ذات انتاج مبدع ، ترجمت قصصها الى مالا يقل عن عشر لغات ، واصبحت ركنا هاما فى تراث القصة القصيرة فى العالم .

قصة حياتها

ولدت كاترين بوشامب (وهذا اسمها الحقيقى) فى اكتوبر ١٨٨٨ فى ضاحية بالقرب من هاملتون عاصمة نيوزيلندا ، وكان أبوها رجل أعمال ناجحا هاجـرت اسرته من انجلترا الى استراليا ثم نيوزيلندا لثلاثة أجيال خلت قبل مولد ابنته التى قدر لها أن تصبح يوما علما من اعلام الادب فى أوروبا ، وكانت كاترين واحدة من خمسة اطفال . وقد سجلت لنا صورا خالدة من طفولتها فى قصصها عن نيوزيلندا ، وعرف القــراء فيها الطفلة كيزيا kezia بطلة قصة « بيت العرائس » وواحدة من الأطفال فى قصصها الطويلة برليود (مقدمة موسيقية) و « على البلاج »

وتلقت كاترين تعليمها الاول فى المدرسة الوحيــدة بالضاحية ، ولما بلغت الثالثة عشرة ارسلها اهلها الى مدرسة كوينز كوليج بشارع هارلى ستريت بلندن ، وقضت فى تلك المدرسة اربع سنوات ، ظهرت فيهـا قدراتها الادبية واضحة ، فكانت رئيسة لتحرير مجـلة المدرسة ، ويبدو ان قدراتها الفنية لم تكن قد اتخذت لها طريقا محددا بعد ، فقد اهتمت بالموسيقى وكرست لها اكثر جهودها حتى اتقنت العزف على الفيولونسيل.

وقد أصابتها العودة الى موطنها بخيبة امل مريرة ولم تطق الحياة شبه الريفية ، محدودة الاهتمامات ضيقة الافق واشفق ابوها عليها فالحقها برحلة تجوب نيوزيلندا فى جولة فى جبالها واحراشها لمدة عامين ، وامتعتها الرحلة ولكنها لم تطفىء شوقها الى الحياة فى أوروبا حيث النشاط الفنى والفكرى ، وكان بين جيرانهم أسرة صديقة شغف أفرادها بالموسيقى وكانت الفنانة الشابة عازفة الفيولونســـيل تجـد لدى تلك الاسرة ملاذا وموئلا ، ثم هاجروا الى انجلترا فلم تعد تطيق العيش فى نيوزيلندا .

وأخيرا رضخ ابوها لالحاحها فسمح لها بالعـودة الى لندن وأجرى عليها راتبا صغيرا ظلت تعتمد عليه طوال حياتها ، وعادت كاترين بوشامب الى لندن ، فتاة جميلة فى التاسعة عشرة من عمرها ، وذات ميول ادبية وفنية ، واخذت ترتاد دوائر الفنـانين البوهيميين فى تشيلزى وسانت جونزوود ، وسرعان ما وقعت فيمـا يتهدد فتاة وحيدة فى مثل سنها وموقفها ، فوقعت فى حب شاب يدعى جورج بودن واسرعا الى الزواج ثم افترقا بعد أشهر قليلة ، ثم اذا بها حامل (ربمـــا من غير زوجها) فسافرت الى المانيا ، وتخلصت من الجنين سرا فى قرية من قرى بافاريا وقضت فى المانيا شهورا من أتعس ايامها ، وحيدة مريضة مهزومة ، وقد سجلتها فى مجموعتها الاولى «فى بنسيون المانى» ، وهى مجموعة ذات قصــــص تقطر مرارة وحنقا ، وتختلف اختلافا بينا عن مجموعات قصصها الأخرى

« قد عانت بعد عودتها من المانيا فترات من الضنك اضطرت اثناءها الى العمل فى بعض فرق الأوبرا المتجولة وكانت لا تجد من يقبل نشر قصصها او شعرها ولكنها استمرت فى الكتابة وان كنا لا نعرف بالضبط تفاصيل حيـــاتها فى الفترة بين ١٩٠٩ ـ ١٩١٤ اذ احرقت مذكراتها من تلك الفترة ، ولم تترك منها أثرا الا صفحة او اثنتين ، وقد وصفتهـا فيما بعد بانها « مذكـرات طريلة شائكة » ولعلها بعد ان عبرت مرحلة شكاتها

هذه لم تشا ان تترك لها اثرا بعيدها الى ذاكرتها او ذاكرة قرائها من بعد .

وقد انتقمت كاترين مانسفيلد من فنانى الطليعة (آفنجارد) البوهيميين شر انتقام في قصصها (انظر مثلا « زواج على المودة » و «النشوة » Bliss وصورتهم تافهين ، مدعين لاخلاق لهم ولا شعور بالمسئولية وباختصار مهرجين جهلة !

في سنة ١٩١٢ التقت كاترين مانسفيلد بزوجها الثانى الكاتب جون ميدلتون مرى ، وكان وقتها طالبا بجامعة اكسفورد وقد تحابا وتعاونا على اصدار عدد من المجلات التى كانت تعيش فترات تتراوح بين شهرين وسنة ونصف ! وقد تعاون معهما د.هـ. لورنس يوما، وكان من أعز أصدقائهما - وان تشاجر فيما بعد هو وكاترين مانسفيلد وشتمها في رسالة شهيرة - وقد وجدت كاترين مانسفيلد في جون ميدلتون مرى مستقرا اخيرا لعواطفها ، فعاشا معا على فترات متقطعة وان لم يتزوجا رسميا الا في ١٩١٨ عندما حصلت هى على الطلاق من زوجها الاول .

وفي سنة ١٩١٥ أصيبت كاترين مانسفيلد بصدمة كان لها بالغ الأثر في انتاجها الادبى فيما بعد فقد وصل اخوها الى لندن مجندا في الحرب العالمية الأولى ، وكان أصغر منها وقد ملاهما اللقاء بسعادة غامرة ، واضحى نقطة التقت عندها كل ذكريات طفولتهما ، وبعد اقل من شهر جاءها خبر مقتله ، وكادت الصدمة ان تصرعها وشلتها عن الكتابة فترة من الزمن ، حتى وجدت الحل من خلال حزنها وفجيعتها في اخيها ، ان تكتب عن موطنها وعن طفولتهما ، وقد سجلت في مذكراتها بعض احاديثهما اثناء ذلك الاسبوع الذى قضاه معها في لندن فاحيا ذكرى طفولتهما في خيالها، وسجلت لمحات من حزنها الشديد ، ثم خروجها من ذلك الحزن بعد شهور من التعاسة « لست فيها القاع» على حد تعبيرها :

« ٢٩ اكتوبر (سنة ١٩١٥) : ضباب . ضباب في المساء ، أود ان اسجل هنا اننى لست خائفة من الموت ، ولكنى ارحب بفكرة الموت ، واومن بالخلود لانى اشتاق الى رؤياه ، هناك اشياء يجب ان اتمها من اجلنا نحن الاثنين ثم آتيك باسرع ما يمكننى ، ياحبيبى. اعرف انك هناك واعيش معك وساكتب من اجلك » كتبت في نوفمبر من باندول في جنوب فرنسا ، حيث اقامت بعد ان هربت من بيتها في لندن بما يحمل من ذكريات الاسبوع الذى قضاه اخوها فيه :

« اظننى كنت اعلم من زمن أن الحياة قد انتهت بالنسبة لى ، ولكنى لم ادرك ذلك حقا او اعترف به الا بعد موت اخى . نعم انه يرقد في غابة صغيرة في فرنسا ، وانا اسير قائمة على قدمين ، واحس الشمس والريح تهب من البحر ، ولكننى بالرغم من ذلك ميتة مثله ، الا الحاضر ولا المستقبل يعنى شيئا لى ، لقد زالت رغبتى فى معرفة الناس او الذهاب الى اى مكان ..

« هبنى مت الآن وانا جالسة الى المائدة الهو بسكين الاوراق ، ما الفرق ؟ لا فرق بالمرة ؟ لماذا لا انتحر اذا ؟ لان على واجبا نحو الايام السعيدة عندما كان كلانا حيا .. لقد بحثنا الامر في حجرتى العلوية الصغيرة في لندن ، وقلت له ساكتب في الاهداء : الى اخى ليزلى هيرون بوشامب اتفقنا .. »

وكتبت في ديسمبر « ربى امنحنى قلبا صلدا ! يارب جمد قلبى ! جمد قلبى ! »

وحاولت ان تخرج من الازمة بالكتابة فعجزت وكتبت في مذكراتها تحاول أن تستكشف أسباب هذا العجز:
« ٢٢ يناير ١٩١٦ (فيلايولين ، باندول) والآن ماذا أريد حقا ان اكتب ؟ انى أسال نفسى ، هل ضعفت ككاتبة ؟ هل ضعفت حاجتى الملحة للكتابة ؟ أما زال من الطبيعى لى أن أجد في الكتابة وسيلتى للتعبير ؟ أم أننى أصبحت اشبع حاجتى بمجرد الحديث ؟ .. ان هذه الافكار تفزعنى وتكاد تقنعنى احيانا .. ولكن لا لست مقتنعة ، فلم تكن رغبتى في الكتابة ابدا اقوى منها اليوم ، الا اننى يجب ان اغير الشكل الذى اختاره للدق ، فلم أعد اهتم بمظهر لاشياء ، ولا تشوقنى الشخصيات التى كنت اضمنها قصصى ، ولا تثيرنى الحبكات القديمة ، .. اليوم أريد أن اكتب ذكريات موطنى ، نعم اريد أن اكتب عن بلدى حتى استنفد حصيلتى ، وليس السبب الوحيد هو أنه « دين مقدس» أدين به لبلدى لانى انا واخى ولدنا هناك ، ولكن لاننى في خيالي اجوبها في صحبته تلك الاماكن ، ولا استطيع ان افارقها ، واتوق ان أجدد عهدى بها في الكتابة .

« والناس الذين عرفتهم واحببتهم ، ساكتب عنهم.. آه لو استطعت ان اجعل بلدى المجهول يقفز أمام عيون العالم القديم ، غامضا سابحا ، يخطف النفس ، (جزيرة مسحورة ..) وساحكى كل شيء ، حتى عن سلة الغسيل تربق في درجة ٧٥ فهرنهيت .

ولكن يجب أن تشمل الجميع سحابة من الابهام ، والذكرى البراقة لان شمسك ياحبيبى قد غابت ، غربت عند الافق المضيء ، وعلى الآن ان اقوم بدورى لم اريد ان أكتب الشعر ، اشعر دائما انى أرتجف على حافة الشعر ؟ شجرة اللوز ، والطيور والغابة الصغيرة حيث ترقد انت ، والازهار التى لا تراها ، والنافذة المفتوحة ، أطل منها واحلم انك تستند الى كتفى ، والاوقات التى انظر الى صورتك فاراها حزينة ، واهم ما في الامر انى اريد ان اكتب مرثية طويلة عنك .. لا ! ربما اكتبها شعرا ! .. ولا نثرا ولكن من المؤكد انها ستكون نوعا خاصا من النثر واخيرا أريد أن اكتب مذكرات دقيقة ، وقد انشرها يوما . هذا كل شيء : لا روايات ولا قصص معقدة ، لا شيء الا ما هو بسيط واضح ..» وفي موضع آخر من نفس المذكرات تقول :

(١٢ فبراير .. عندما لا اكتب اشعر باخي بنادبني)

وهو غير سعيد ، ولا اشعر انه هادىء الا اذا كنت اكتب او في حالة كتابة - في حالة الهام ..

وقد خرجت من هـــذه الأزمة بقصـــتها الطويلة « برليود » (المقدمة) والتسمية تذكرنا بقصـــيدة الشـــاعر وردزورث التي يقـــدم فيها ترجمته الذاتية كشاعر في كتاب شعر باكمله تحت هذا الاسم ، وقـــد صورت في قصتها حياة اسرة نيوزيلندية في يوم واحد، ينتقلون فيه الى مسكن جديد في الضواحي ، وقـــد نجحت في ان تجسد وطنها الحبيب بمناظره وازهاره واشجاره امام أعين القارىء ، وخلقت شخصيات حية لاتنسى هي شخصيات اسرة برنل (وهم في الواقـــع افراد اسرتها) ونجحت في تصوير شخصيات الأطفال حتى ان عامل المطبعة كان يصيح وهو يطبع القصـــة « عجبا ! هؤلاء اطفال حقيقيون ! » ولكنها لم تجـــد مجلة واحدة تقبل نشر القصة الى ان نشرتها فرجينيا وولفر وزوجها كتيبا منفصـــلا ، وعددا محـــدودا في مطبعتهما الأولى سنة ١٩١٨ ، وكان ذلك مصير قصتها التالية « لا اعرف الفرنسية » ، فقط طبعها جـــون ميدلتون مرى واخوه في مطبعة يدويه صغيرة ووزعا منها نسخا على الأصدقاء لانهما لم يجدا لها ناشرا وقتها .

وفي سنة ١٩١٧ اصيبت كاترين مانسفيلد بالتهاب في غشاء الرئة فعادت الى فرنسا تبحث عن الشمس والدفء ، ولكن ظروف الحرب وغارات الالمـــان على باريس ، تسببت في استفحال مرضها فانقلب الى تدرن رئوى عانت منه كثيرا حتى آتاها الموت في يناير ١٩٢٣ .

وقد اضطرت ازاء مرضها أن تقضي جزء طويلا من السنة في ايطاليا او جنوب فرنسا ، ولم تكن تتجرؤ على العودة الى انجلترا قبل مايو او يونيو من كل عام، وكان زوجها مازال يكافح في عالم الادب والصحافة حتى استندت اليه رئاسة تحرير مجلة اليثيوم سنة ١٩١٩، وكانا يعيشان مفترقين اغلب الوقت فيما عدا الايام القليلة التى يقضيها معها في بعض الاجازات ، وشهور الصيف القصـــيرة التى تقضيها في انجلترا ، فكانا يتراسلان يوميا ، وقد نشر جون ميدلتون مرى سنة ١٩٥١ رسائل كاترين مانسفيلد اليه من سنة ١٩١٣ الى يوم وفاتها (٢) وتقع في ٧٠٠ صـــفحة من القطع الكبير ، وتكون سجلا دقيقا نادرا لحياة كاتبة فنـــانة خلال تسع سنوات كاملة هى سنوات نضوجها الفنى. ان رسائل كاترين مانسفيلد الى زوجها لم تكتب للنشر اصلا ، فهى رسائل صادقة ، كانت تقوم في حيـــاتها مقام الحديث العادى بين زوجين اديبين يتحـــدثان في مختلف الاشياء الخاصة والعامة ، فهى في رســـائلها تخبره بتفاصيل يومها وتصف له شكل السماء والطبيعة، وتحدثه في الشئون المالية وتنقد ماكتب ، وتسدى اليه النصيحة بالنسبة لمشروعاته الادبية ،وتعلق على المقالات المنشورة في صحيفة بالنقد الصادق ، وتناقشه في امر شراء بيت لهما وتاثيثه ، ويختلفان ويتشاجران عـــبر البريد ، ويناقشان حبهما وعلاقتهما وصحتها وصحته ، واهم من ذلك جميعا اننا نتابع من خلال هذه الرسائل خطوات عملها في الكتابة وندرك مركز العمل بالنســـبة لها .

والحقيقة المذهلة التى تكشف عنها هـــذه الرســـائل - الى جانب مذكراتها - هى ان الفنان الحقيقى يضع عمله فوق كل اعتبار ، ان الصورة التى تبدو لنا هنا هى صورة امراة وحيدة ومريضة ولكنها لا تكاد تضـــع القلم جانبا ، تكرس كل وقتها للقراءة والكتابة وتسجل كل مايقع عليه عيناها بدقة عجيبة ، تغير شكل السحب من لحظة الى أخرى - منظر الامواج سـقوط أوراق الشجر ، امراة مقبلة في الطريق اطفالا يلعبون تحت النافذة ، حديثا قصيرا سمعته مصادفة ، صـــوت الخادمة تغنى في المطبخ ، قطة تزحف على النافذة ، وحتى شكل الحجرة التى تجلس فيها يبدو انه يتغير بتغير الضوء من ساعة الى أخرى ، احلامها تـــسجل بدقة ، ما تذكره من طفولتها ، كل ما يعن لها او تقع عليه حواسها يسجل - على الماشي - في مذكراتهـــا ورسائلها ، وعينها حتى في اقسى لحظات الألم ، عينها على امكانيات الكتابة :

كتبت في مذكراتها بتاريخ ٢٢ يناير ١٩٢٢ ، وكانت طول حياتها تعانى من آلام روماتزمية :

« لماجو : شيء غريب جدا ، مفاجيء مؤلم ، يجب ان اذكره عندما اكتب عن رجل عجوز - بداية القيام - التوقف - نظرة الغضب - وكيف يرقد الانســـــان بالليل فيشعر انه مكتف - الحركة عذاب ، وفي النهاية يكتشف الحركة الممكنه - ولكن ذلك الشعور بالعجز عند الرجلين اولا .. »

« ثم في ٤ فبراير : عجزت عن النوم طول الليل ، افكر في خطاب جون ، وبالعرق النسا .. فلاسجل هذا الالم فقد يذهب يوما ، ولاذكر ان اضفيه على شخصـية في قصة يوما ما . » ان العمل بالنسبة لها بمثابة النفس work is second breath

هذه الجملة ترد في رسائلها ومذكراتها فالكتابة شيء اساسي في حياتها ، وهى اذ تكتشف في دوائها مادة مخدرة تمتنع عن تعاطى هذا الدواء ، لانها تريد أن تحتفظ بقواها العقلية حادة مشحوذة طول الوقت .

كتبت في مذكراتها بتاريخ ٢٩ فبراير ١٩٢٠

« آه : لو انني كاتبة ، كاتبة بمعنى الكلمة ، متفرغة للكتابة وحدها ! لقد فشلت اليوم ، التفت خلفى ، نظرت عبر كتفى ، فسرعان ما عاجلتنى الضربة ، واضحى اليوم باردا مظلما في لحظة .. »

وفي رسالة الى زوجها في ديسمبر من نفس العـــام كتبت :

« انى اعيش في عزلة عن حياتى الخاصة . من الصعب

(2) *Katherine Mansfield's Letters to John Middleton Murry*, 1913-1922 Lond., Constable, 1951.

ان اقول هذا ولكنني كاتبة اولا وصحيح انني في الماضي عندما كنت اقل عملا كانت نفسي الكاتبة ممزوجة بنفسي الخاصة (الذاتية) وكنت اعي وجودك بدرجة تطرد كل ما عداك تقريبا ..

« اما اليوم فالأمر يختلف ، انك اعز انســـان في الوجود بالنسبة لي ، ولكن الاهم عندي انني أريـد الكتابة ، اهم حتى من الحديث ومن الضــحك ومن السعادة .. »

والقراءة فيما يبدو تحتل المكان الثاني في حيـاتها الى جانب الكتابة ، فهي تقرا عددا كبيرا من الروايات، وتكتب عنها مقالات نقدية بمعدل مقال في اليوم تقريبا (من اجل أكل العيش) ولكنها تقرا أيضا وبانتظام أعمال كبار الكتاب : شكسبير وجوته وكيتس وشلي ،وتحفظ مئات الابيات من شعرهم ، وتسجل في مذكراتها انهـا يجب أن تعيد قراءة شكسبير مرة كل ستة اشهر ، وهي تسجل في مذكراتها ملاحظات كثيرة على مسرحيات شكسبير منفردة ، وملاحظات النقاد وتسجل احاديث الشــخصيات في مسرحية انطونيو وكليوبترا مثـلا ، وتعيد قراءة مسرحية العاصفة مرات ومرات .

وعندما فتحت لها ابواب المجلات ، وبدا الناشرون يفاوضونها لنشر مجموعات من قصصها – وكان ذلك في السنتين الاخيرتين من حياتها – راينا نتاجها يزدادمع ان صحتها كانت في تدهور ،وقد انتقل المرض الى غدد البلعوم ، واخذت تجرب علاجات مشاهير الاطباء في سويسرا ، ولكن مشروعاتها في الكتابة زادت ، لقد اخذت تتخلى تدريجيا عن كتابة النقد ثم انقطعت عنه تماما لتدخل كل قواها لكتابة ما يعتمل في ذهنها من قصص كثير ، وكانت فيما يبدو تبدا في كتابة عدد من القصـــص في نفس الوقت فقد خلفت عددا كبيرا من القصص التي لم تتمها ونراها في اسوا ايام مرضـها تســجل عذاب المرض يوم ١٢ فبراير ١٩٢٢ مثـلا :
« – ارتباك عنيف في جسمي وراسي ، اشعر بالمرض اكثر من اى وقت مضى . »

وفي اليوم التالي تسجل انه يوم من الجحيم بسبب الالام التي تعجزها طول اليوم .

وبعد يومين تزور الطبيب ، ولا تنسي في غمرة الالم ان تسجل بدقة منظر الخادم وهي تفتح الباب :

« الخادم هناك (في العيادة) امراة جميلة جدا – مليئة وذات ابتســامة ساحرة ، عينـــاها رماديتان ، تصفف شعرها في « قصة » صغيرة ترتدى شالا رماديا ، وميدعة وحذاء ذا كعب عــال ، تخطو بخفة ، ويدها الصغيرة البضة تمسك بالشال وتفتح الباب . » فعين الكاتبة دائما على التفاصيل في كل موقف تســجلها كلما امكنها ذلك .

ثم اذا بها بعد يومين من زيارة الطبيب تسجل جملة واحدة بتاريخ ٢٠ فبراير :

« انتهيت من الذبابة »

والذبابة قصتها المشهورة عن والدين فقد كل منهما ابنه في الحرب العالمية الاولى .

ومن الواضح هنا ان المرض لم يفت في عضدها حتى ايامها الأخيره ، وانها كانت تكتب مادامت تجد في نفسها ادنى قدرة على الامساك بالقلم .

ولكن اى مستوى من الكتابة ؟ ان الألم والداء لم يؤثرا في مستوى العناية والاتقان علما بان ماكتبته من قصص في اخريات حياتها يعتبر من أروع ما انتج قلمها، ورسائلها لزوجها تشهد على مدى عنايتها بأن تظهر قصصها بدون اخطاء في التنقيط او الطباعة ، وكانت تكلف نفسـها وتكلفه شططا حتى تطمئن على دقة الطباعة، ولناخذ مثلا واحدا رسالة كتبت بتاريخ ٢ فبراير ١٩٢٠ بصدد قصتها « رجل بلا مزاج » وكانت على وشـــك أن تنشر في احدى المجلات :

« ... يؤسفني أن اثقل عليك ، ولكن يجب أن أرى البروفة بنفسي قبل طباعتها . ولو انها كتبت على الآلة الكاتبة فالغالب انها ستكون مليئة بالاخطاء ، وعلى اى حال لا يمكن أن يراجعها احــد بنفس الدقـة التي ساراجعها بها . كل كلمة تهم ، وليس هذا غرورا ولكن هذا هو الواقع ، فهل تعدني ان ترسل لي البروفات اذا كان سيطبع القصة ، ساعيدها بالبريد المستعجل في نفس اليوم ولو لم تكن مثقلا بالعمل لطلبت منك ان تراجع النسخة المكتوبة على الآلة الكاتبة على الاصـل المكتوب بخطى لتتاكد من ان المسافات مضبوطة وأن هناك مسافة حيث تركت فعلا مســافة فمن المؤكد ان هناك اخطاء من هذه الناحية ، ولا يمكنني ان اقبـل اقل خطا ، لا يمكن ان تحل كلمة محل أخرى ، لقــد اخترت كل كلمة بدقة . »

ان في رسائل كاترين مانسفيلد ومذكراتها لكنزا امينا للباحثين في اشكال الابداع ومنابعه ، وان فيها لمــادة خصبة للمتامل في طبيعة الفنان الحق وطبيعة نشاطه الخلاق .

ويكفيني ان اسوق هنا مثالا واحدا من مذكراتها ينطق فصيحا بالرد على كثير من الاسئلة التي يخوض فيهـا الباحثون في هذا الموضوع :

٢٤ يناير (١٩٢٢) :

« كتبت قصة الراهبة Taking the Veil وانتهيت منها ، استغرقتني الكتابة النهائية قرابة ثلاث ساعات، ولكنني كنت افكر في الديكور وما اشبه لاســـابيع مضت ، كلا بل شهور فيما اعتقد ، كم انا ممتنة لاني ولدت في نيوزيلندا ، وعرفت ولنجتون كما اعرفها ، وانها في ذاكرتي امرح في جنباتها ، بدت لي الكتابة عن الدير طبيعية جدا ، مع انني لا أظن اني دخلت حديقته اكثر من مرتين ، ولكن ذكراه حية في ذهني لا تتغير .. »

مس بريل

كاترين مانسفيلد

كان الجو صحوا مشمسا ، والسماء زرقاء منثورة بالتبر وبقع كبيرة من الضوء ، وكأنما رشت الحديقة الفرنسية بالنبيذ الابيض الا ان مس بريل كانت سعيدة لانها لبست فراءها . كان الهواء ساكنا ولكن البرد يلسع اللسان اذا فتحت فاها ، كلسعة كوب من الماء المثلج على الشفتين ، ومن حين لآخر تسقط ورقة شجر يعلم الله من أين جاءت ! امن السماء !

ورفعت مس بريل يدها ولمست الفراء ، كم تحبه وتنعم بملمسه : أخرجته من صندوقه عصر اليوم ونفضت عنه مسحوق النفتالين ، ومشطته طويلا بالفرشاة ، وحكت العينين المطفأتين حتى اعادت اليهما لمة الحياة ،وكأنما تسائلانها بحزن : ماذا جرى ؟ وأين كنا طول هذه الشهور ؟ كم فرحت بهما تبرقان في وجهها فوق اللحاف الأحمر ! اما الأنف فكان رخـوا نوعا ـ وكان من مادة سوداء ، على اية حال ستصلحه بقطعة من الشمع الأسود عندما يحين الوقت ويصبح اصلاحه ضرورة لابد منها .

ولمست الفراء ، ياللصغير الماكر ! نعم كان هذا حقا شعورها نحوه : ثعلب صغير ماكر يعض ذيله بجانب اذنها اليسرى ، كانت تحس تنميلا في يديها وذراعيها ـ ربما من المشي ، وعندما تتنفس يتحرك في صدرها شعور خفيف بالحزن ، لا ليس بالضبط حزنا لكن رقيقا يتحرك في نفسها .

كان كثيرون قد خرجوا الى الحدائق العامة ، اكثر من الاحد السابق ، وكان صوت الموسيقى اكثر ارتفاعا ومرحا ، فالموسم قد بدا حقا .

ومع أن الفرقة الموسيقية كانت تعزف في الحديقة كل يوم أحد على مدار السنة ، الا أن الأمر كان يختلف في غير ايام الموسم ، وكان العازفين يلعبون امام اهل بيتهم فلا يهمهم اتقان العزف وليس بين المستمعين غرباء ! أترى هذه سترة جديدة يرتديها قائد الفرقة ، نعم هي جديدة بالتاكيد !

كان الرجل يحك قدمه في الأرض ويلوح بذراعيه كالديك على وشك الصياح ، والعازفون جالسون في الكشك الاخضر ، ينفخون اشداقهم ويحملقون في النوتة ، وطرقت اذنها مقطوعة جميلة على الناي : جميلة جدا ! سلسلة صغيرة من الحبات اللامعة ، لابد ان العازف سيكررها ، نعم ها هي ! ورفعت رأسها وابتسمت .

كانت تجلس على مقعدها المختار ، لا يشاركها فيه الا اثنان ، عجوز في صحة جيدة يرتدي معطفا من القطيفة ويشبك يديه على عصا غليظة ، ذات راس منقوش ، وامرأة مسنة طويلة تجلس مستقيمة الظهر ، وفي حجرها شغل التريكو ، وكانا صامتين لا يتبادلان الحديث ، فخاب أمل مس بريل فيهما ، لانها تحب ان تصغي الى حديث من حولها ، وقد اصبحت ترى نفسها خبيرة في فن الانصات بدون بادرة تشي بها ، فهي تحب ان تدخل حياة الاخرين لحظة وهم يتحدثون حولها .

ونظرت بجانب عينها الى الزوجين المسنين لعلهما يسرعان بالقيام ، ففي الأحد الماضي لم تكن جلستها مشوقة كما اعتادت ، فقد جاورها في مقعدها هذا رجل انجليزي وزوجته ، وكان الزوج يرتدي قبعة بناما قبيحة الشكل ، وكانت المرأة ترتدي حذاء (بوت) بأزرار ، واقتصر حديثها مع زوجها طول الجلسة على مشكلة النظارة ، وكيف يلزمها ان تلبس نظارة ، وهي في حاجة فعلا الى نظارة ، ولكن لا فائدة ترجى من شراء نظارة ! فلابد أن تتكسر النظارة ، ولا يمكن ان تثبتها على عينيها ولسوف تنزلق على انفها الخ ...
وكان الرجل صبورا طويل البال فاقترح عليها كل الحلول الممكنة : شنابر ذهب من النوع الذي يمسك خلف الأذنين ، او مخدات صغيرة داخل القنطرة ، ولكن لا ! ما من شيء يعجبها ولا تكف عن الرد « لا ! ستنزلق طول الوقت على أنفي » وتمنت مس بريل أن تهزها من كتفيها او تلكمها .

وبقى العجوزان على المقعد ساكنين كأنهما تمثالان ، ما علينا فلنتفرج على الناس حولها ، كانوا رائحين غادين امام كشك الموسيقى وامام احواض الأزهار ، ازواجا وجماعات ، يتوقفون ليتبادلوا الحديث ، أو



يحيون قادما جديدا ، او يشترون الأزهار من الشحاذ العجوز الذى ثبت سلته في السور الحديد ، والأطفال يجرون بينهم ، يقفزون ويضحكون : صبية صغار بفيونكات حريرية بيضاء تحت ذقونهم ، وفتيات صغيرات ، عرائس فرنسية صغيرة في فساتين من القطيفة والدانتلا ، وقد يبرز من تحت الاشجار تائه صغير ، يتارجح في مشيته في الفسحة الصغيرة أمام الكشك ، يتوقف فجاة ويحملق فيما حوله ، ثم « ينبطح » فجاة على الارض ، حتى تسرع اليه امه الصغيرة بكعبيها العالى وكانها دجاجة صغيرة تهرع لانقاذ فرخها وهى لا تكف عن تقريعه .

كان غيرها من رواد الحديقة يجلسون على المقاعد والكراسي الخضراء ، وكانت وجوههم مألوفة تطالعها كل يوم احد تقريبا ، وقد لاحظت مس بريل ان عليهم جميعا مسحة عجيبة وربما مضحكة ، كانوا جميعا من أغلبهم مسنون ، يحملقون فيما حولهم وكانهم قد خرجوا لتوهم من حجرات صغيرة معتمة ، او حتى من دواليب .

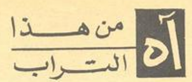
وخلف الكشك تلوح اشجار رشيقة تتدلى منها أوراق صفراء ، ومن بين أوراق الشجر يلوح البحر من بعيد ــ مجرد خط ، تليه سماء زرقاء ، والسحب منقوشة بعروق الذهب والموسيقى تعزف في بهجة : تم تم تم تيدلم ــ تيدلم : تم تيدلم تم تا !

ومرت أمامها فتاتان في ثياب حمراء ، وقابلهما شابان في ملابس عسكرية زرقاء ، وضحك الاربعة ، ثم انصرف كل شاب في ذراعه فتاة ، ومرت فلاحتان تسيران في رزانه ، كل منهما ترتدى قبعة من القش عجيبة الشكل وتقود حمارا رماديا جميلا ، وهرولت امامها راهبة شاحبة باردة ، ثم مرت سيدة جميلة وسقطت منها حزمة من البنفسج ، فالتقطها صبى صغير وجرى وراء السيدة ليعيد لها الأزهار ، فاخذتها منه ورمتها بعيدا كان فيها سما ! ياانهار ابيض ! ولم تعرف مس بريل هل تعجب بالمراة ام لا ! والآن يلتقى اثنان امامها بالضبط ، امراة في قبعة من الفراء ورجل في حلة رمادية، كان هو طويلا جافا رزين الحركة ، وكانت هى ترتدى نفس القبعة التى اشترتها في شبابها عندما كان شعرها اصفر فى لون الذهب ، اما اليوم فقد اضحى كل ما فيها فى لون القبعة الحائل من شعرها ووجهها الى عينيها ، ورفعت يدها في قفاز قديم منسول لتربت على شفتيها فبدت كف قطة مصغرا : اوه كم هى سعيدة لرؤياه ، فى منتهى السعادة ، كانت تحس في اعماقها أنهما سيلتقيان قطعا هذا المساء ، واخذت تحدثه عن الاماكن التى ذهبت اليها : هنا وهناك والى الشاطئ، فاليوم رائع حقا ! الا يوافق ؟ الا يمكنهما مثلا .. لكنه هز رأسه ، واشعل سيجارة ونفث دخانها بطيئا في وجهها ، وقذف بعود الثقاب ، وواصل السير ولما تتم المرأة جملتها .

وبقيت ذات القبعة الفراء وحدها ، وابتسمت ابتسامة أكثر اشراقا من ذى قبل ، ولكن يبدو ان الجميع يعرفون ما تشعر به حتى الفرقة الموسيقية ، فقد كان العزف أكثر رقة وحنانا ودقت الطبلة « متوحش ، متوحش » مرات ومرات .. ماذا ستفعل؟ ماذا يحدث الآن ؟ الا أن ذات القبعة استدارت فجاة ومس بريل مازالت تسأل نفسها ، رفعت يدها كانها رات شخصا اخر هناك ، اظرف كثيرا ، وابتعدت مسرعة، وزاد النغم سرعة ومرحا .

وقام الزوجان الشيخان من جلستهما على مقعد مس بريل وانصرفا ، وجاء عجوز مضحك ذو سوالف طويلة، يكاد يعرج على نغمة الموسيقى ، واصطدم باربع فتيات يسرن متشابكات الأذرع ، فكاد يقع على الأرض .

ما أجمل الحديقة ! كانت مس بريل تستمتع بكل شيء فيها ! كم تحب الجلوس هنا ترقب ما يدور حولها، كانها تشهد مسرحية ! بالضبط مسرحية ، من يصدق ان السماء في الخلفية ليست منظرا مرسوما ، ولم تكتشف مس بريل أن ذلك هو السبب الحقيقى لشعورها بالانتشاء الا عندما رات كلبا بنيا صغيرا يهرول امامها ، كانه كلب مخدر من الكلاب التى تعرض على المسرح ، نعم ان جمهور المتنزهين جميعا على المسرح ، ليسوا مجرد متفرجين ، بل هم مشتركون في التمثيل، حتى هى لها دور : تاتى يوم الأحد ولابد أن بعضهم يلحظ غيابها لو انها تخلفت ، فهى على اى حال جزء من المسرحية



آه من هذا التراب

للشاعر: حسن الصيرفي



عباس محمود العقاد

كَبّري يا أرض ، واخشَعْ يا سحابْ
فهُنا شُيِّدَ للفكر مَثَابْ
هبطَ النسر على مجثمه
بعد أن حلّقَ فى الجوّ وجابْ
بعد أن طوّفَ روحاً وحجى
واعتلى من شُرَفِ العلم الهضابْ
نَقَلَ الدنيا إلى مَنْسكه
وهو لم يركب لها مَتْنَ اغترابْ
آلم يَدَعْ ناحيةً إلّا مضى
نحوها يطرق منها كلّ بابْ
ألفَ الوحدةَ فى رحلته
ونديماه : يَرَاعٌ وكتَاب
رحلةٌ طالت على صاحبها
أدرَكَ الشيب بها غَضّ الشبابْ
رحلةٌ أرْهَقَ فيها قلبه
وأعلّ العينَ فيها وأذابْ
فى كفاح لبناء شامخ
ونضال فى المبادى وغلابْ
حمَلَ الآلامَ منا جمّةً ؛
وطريق المَجْدِ فى الأرض عذابْ

من القريب انها لم تر الامر على هذا النحو قبل اليوم ، وان كان يفسر لها في حرصها على الخروج من بيتها في نفس الموعد كل اسبوع ـ حتى لا تتأخر عن التمثيل ! ويفسر لها ذلك الشعور الغريب بالكسوف ينتابها وهى تحدث تلميذاتها الانجليزيات بما تفعله عصر الأحد ! لا عجب ـ وكادت تضحك بصوت مرتفع ـ انها على خشبة المسرح ! وتذكرت العجوز المريض تقرأ له الصحف أربع مرات في الأسبوع وهو نائم في الحديقة، لقد اعتادت منظر رأسه الضعيف على الوسادة من القطن ، وعينيه الغائرتين ، وفمه المفتوح وأنفه المدبب، ولو انه مات لما فطنت الى موته لأسابيع طويلة ، ولما همها موته في شيء .

وفجاة يدرك ان التى تقرأ له الصحيفة ممثلة ! ممثلة ! ويرتفع الراس العجوز ، وتلمع في العينين الخابيتين نقطتان من الضوء : ممثلة ؟ انت ؟ وتسوى مس بريل الصحيفة كما لو كانت نسخة دورها وترد برفق :

نعم من زمن طويل !

كانت الفرقة الموسيقية تستريح ثم عادت الى العزف من جديد ، كانوا يعزفون نغما دافئا مشمسا ، لكن يشوبه برد خفيف : شيء ما لا تدرك كنهه ، ليس حزنا، كلا ليس حزنا ولكن شجن يدفعك الى الغناء . علا النغم وارتفع ، وسطع الضوء وبدا لمس بريل ان الجميع على وشك ان يرفعوا عقيرتهم بالغناء ، المجموعة كلها.

سيبدأ الأمر بالصغار الضاحكين الذين يتركون معا هنا وهناك ـ يبداون بالغناء ، ثم تلحق بهم اصوات الرجال ، مصممة شجاعة ، ثم تدخل بصوتها ، هى ايضا ومعها الآخرون الجالسون على المقاعد ، يصاحبون الغناء ـ كأنهم كورس ـ بنغمة واحدة خفيفة لا تكاد تعلو أو تنخفض ! نغم جميل مؤثر ، وامتلأت عيناها بالدموع وهى تنظر مبتسمة الى بقية افراد الجوقه ، نعم اننا نفهم ـ نفهم ، ولكن خطر لا انها لا تعرف بالضبط ماذا يفهمون !

عِزّةٌ تَقْهَر فيـه راحـةً
وإباء يتـأبى كلّ عـتاب
وطُمو وطُموحٌ لم يَزَلْ يُبْلغُه
فى ذرى القمـة أعنان السحاب
ساهـرٌ فى حُجْـرةٍ ضيقـة
وحجـاه مالىءٌ كل الرّحـابْ
شَغَلَ الدنيـا ، ولا يَشْـغَلُه
من حُلاها زخـرفٌ رهن ذهـاب
فيك يا أسوان نهران . جـرى
كل نهـرٍ بغـذاء وشـرابْ
أرّقَ الدنيـا بسـدٌ ، واحدٌ
تحسب الدنيـا له ألفَ حسابْ
وأبى الآخـر أن يحسـه
عن مدى الفكرة سـدٌ وحجابْ
هادرٌ شلالُه ، مندفـق
ماؤه الزاخر ، مُخْضَرّ الجنـابْ
يُطلق الومضـة فى عالمنـا
فيضىء الروضَ فيـه واليبـابْ
كان — لا كان الردى — يتحفنـا
كل حينٍ بتآليف عُجـابْ
أدبٌ أقـوى من الموت ، ولا
يعرف الموتَ الذى جـازَ السحـاب
أهُنَـا يسكن فى حفـرته
جسدٌ يسخر من كل الصّعابْ
لم يُطقْ حَبْساً ، ولم يهـدأ لـه
قلمٌ حُر ، ولم يَخْفُتْ جَوابْ
عاشَ — ما عاش — جريئاً لم يَقُلْ
غيرَ ما يُبْطن ، حُـرًّا لا يَهابْ
أهُنَا الشامخ فى عـزّته
يتسامى عن رخيصات الرّغـابْ
أهنـا العاصر فى عُـزلته
فى مَدَى السبعين أكواب اللبـابْ
أهُنـا الصوت الذى كان إذا
ارتقى المنبرَ قالوا : ليث غـابْ
أهُنـا الفكر الذى كان يرى
ومضة الكوكب من خلف الضباب
أهُنـا الثائر لا يُرْهبُـه
بطش جبّار ولا وَخْـز حرابْ
أهُنا يرقـد سفرٌ خـالدٌ
نهلت منـه العقـول المُسْتطابْ
« كل هذا فى التّراب
آه من هذا التّراب ! »

وفي تلك اللحظة جاء فتى وفتاة وجلسا مكان العجوزين، كانا يرتديان ابهى ثيابهما ، عاشقان ! البطل والبطلة طبعا، وقد عادا لتوهما من بخت والد البطل ! واستعدت مس بريل للانصـات ، وهى مازالت تغنى بلا صوت والابتسامة ترتعش على شفتيها .

قالت الفتاة : لا ليس الآن ، ليس هنا ! لا استطيع وسألها الفتى: لم ؟ ابسبب هذه العجوز الغبية الجالسة في الناحية الاخرى ؟ ما الذى يأتى بها الى هنا ؟ من يريدها ؟ لماذا لا تبقى في بيتها ؟

وردت الفتاة وهى تغالب ضحكاتها : انه ـ فراؤها مضحك كأنه سمكة مقلية ـ قشر بياض

وهمس الفتى غاضبا : غورى من هنا ! لم برفقة . والنبى قولى لى ياحبيبتى .

ـ لا ليس هنا ، ليس الآن

وكان من عادتها عند العودة من النزهة أن تشترى قطعة من كعك العسل من المخبز ، كمتعة خاصة بيوم العطلة ، وفي بعض الاحيان كانت تجد لوزة في قطعة الكعك فتحملها معانى كثيرة ، وكأنها تحمل معها هدية صغيرة ، مفاجأة أوهبة اضافية لم تكن تتوقعها ، وفى تلك الامسيات كانت ترع باشعال عود الثقاب تحت ابريق الشاى بحماس غير عادى

اما اليوم فقد مرت أمام الخباز ولم تلتفت وصعدت الدرج ، ودخلت حجرتها المظلمة ، ورأت حجرتهـا المظلمة ، ورأت حجرتها كالخزانة ـ كالدولاب ، وجلست على اللحاف الأحمر ، جلست طويلا .. وكان الصندوق الذى أخرجت منه الفراء مازال على الفراش

فكت المحبس من على رقبتهـا ، وبسرعة ـ بسرعة بدون أن تنظر الى الفراء وضعته في الصندوق ، وخيل إليها وهى تحكم الغطاء انها تسمع شيئا يبكى ! .

ترجمة د • فاطمة موسى

● كتبت هذه القصة فى نوفمبر ١٩٢٠ وهى منشورة فى مجموعة عام ١٩٢٢ ·



حوالى سنة ١٧٣٠ قبل الميلاد استولى الهيكسوس (١) على جزء كبير من مصر (٢) وظل الاجنبى يستعمر هذا الجزء من وادى النيل قرنا ونصف قرن تقريبا ، الى ان شعر المصريون بوجوب الاتحاد وبالكفاح فى سبيل الحرية والاستقلال ، فتمكنوا من طرد المستعمر حوالى سنة ١٥٨٠ قبل الميلاد بفضل جيش قوى يؤيده شعب متحد .

وقد طارد المصريون المحتلين ، من مصر ، بحرب لعلها هى اكبر حرب قامت بها مصر فى تاريخها القديم فى طلب الحرية والاستقلال والقضاء على الاحتلال الاجنبى ، وتعتبر هذه الحرب اول حرب عرفها العالم فى سبيل التحرير .

وقد جازت مرحلة مطاردة الهيكسوس من مصر ادوارا عديدة اهمها :

١ ـ الدور الاول فى عصر سقنن رع الملقب قن (اى الشجاع)

ومرجعنا العلمى الوحيد ما ورد ضمن احدى القصص التى لاكتها الالسن فى زمن الرعامسة ودونت بعد خروج الهيكسوس فى بردية محفوظة حاليا فى المتحف البريطانى وتعرف ببردية (ساليبه (٣) ، وتذكر لنا هذه القصة ان سقنن رع كان حاكما على اقليم طيبة يعاصره ملك من الهيكسوس يدعى ابوفيس وان سقنن رع دعا قواده لمحاربته وهنا سقط الاصل فى البردية ولم تكمل القصة ، الا اننا نعلم ان مومياء سقنن رع وجدت وبها جروح نتيجة ضربات مميته سقط على اثرها صريعا فى ميدان القتال ، ثم انقذ احد قواده جثته (وهى الآن محفوظة بالمتحف المصرى) وهو يدافع عن حرية بلاده ويقاتل فى سبيل استرجاع استقلالها .

٢ ـ الدور الثانى فى عصر كامس :

اما الدور الثانى من ادوار حرب الهيكسوس فنعتمد فى معرفته على ما ورد فى لوحة خشبية معروفة بلوحة كارنار فون وكتب عليها بالهيراطيقية ان كامس جمع قواده وواصل الحرب التى دارت بين الهيكسوس وبين والده سقنن رع وتقدم حتى شمال الاشمونين .

(ب) وقد ايدت الحفائر التى قام بها شيفريه فى الكرنك ما ذكرته لوحة كارنارفون .

(جـ) ثم اكتشف اخيرا الدكتور محمد حماد فى معبد الكرنك حجرا اثريا (٣) وعليه بعض النصوص الهيروغلوفية التى تفيد ما دار من معارك فى عهد كامس ، وهذا الحجر بلا شك النسخة الاصلية لقصة هذا البطل المكافح وتؤيد ما ذكرته النصوص الاخرى المتاخرة عن عصره .

٣ ـ الدور الثالث ـ عصر احمس :

ويبدأ الدور الثالث والاخير فى هذه الحرب التحريرية الاولى فى تاريخ العالم عندما توفى كامس وتولى بعده بطل تحرير مصر احمس الاول الذى اتم رسالة ابيه سقنن رع ورسالة اخيه الاكبر كامس ، فطرد احمس الغزاة واجلاهم عن البلاد نهائيا كما حدثتنا بذلك ترجمة حياة رجلين من كبار رجال الجندية فى عصر احمس واولهما هو احمس بن ابانا وثانيهما بن نخبت .

ومن الطريف انه بعد انتصار احمس على الهيكسوس فى عاصمتهم أواريس (حات وعرة) فقد اقتفى اثرهم متجها نحو الجزء الشمالى من صحراء سينا لانه لم يشا ان يترك

---

(١) عندما ضعفت مصر نتيجة التناحر على الحكم والانقسام داهمها العدو الاسيوى المعروف فى التاريخ باسم الهيكسوس وقد جاءت أحوال مصر السيئة موالية للغزاة فى وقت كان الضغط عليهم فى بلادهم يزداد شدة ويدعو الى هجرتهم نتيجة لاغارات حلت فى القرن الثامن عشر قبل الميلاد .

ويشوب معرفتنا بعصر الهيكسوس ظلال لا سيما عن عاصمتهم أورايس (حات وعرت بالمصرية القديمة) التى اختلف العلماء فى تحديد مكانها (هل هى مكان صان الحجر ـ (تانيس) أو قنتير أو تل (الضبعة) ، وعن عاداتهم الآسيوية التى لم يظهر للآن فى مصر ما يشير اليها الا آثارا يسيرة لا تكفى لمعرفة عاداتهم . لذلك كان للحفائر التى تجريها البعثة النمساوية فى بلدة تل الضبعة أهمية خاصة اذ اثبتت بعض الآثار التى اكتشفتها البعثة ان الهيكسوس أقاموا فى مقرهم بالضبعة وانهم احتفظوا بعاداتهم الاسيوية مثل عادة حرق الاطفال قبل أن يكتسب الهيكسوس العادات المصرية ويتطبعوا بطباع المصريين .

(٢) وقف تقدم الهيكسوس عند منطقة اسيوط .

(٣) كان من أهم ما يعنى به القدماء بعد قيامهم بحروبهم التى سجلوا بها فى التاريخ أروع الانتصارات ان يبادروا حال عودتهم الى مقرهم ظافرين ، بان يذيعوا على الشعب بمختلف الطرق اخبار تلك الحروب وما دار خلالها من المعارك وما أحرزوه فى تلك المعارك من انتصارات بتدوينها على لوحات حجرية فى المعابد حتى تقع تحت أبصار اكبر جانب ممكن من الشعب الذى يؤم هذه المعابد ، فكانت والامر كذلك بمثابة الصحف السيارة فى هذه الأيام .

الهيكسوس على حدود مصر فيهددونها بخطر دائم ، لذلك لقد تعقبهم بعد الحدود المصرية حيث التحم معهم فى عدة مواقع من اهمها موقعه شاروهن فحاصر احمس هذه المدينة وكان هذا أول حصار يضربه جيش من الجيوش على مدينة . وقد انتهى الحصار بتحطيم مدينة شاروهن على يد الجيش المصرى بقيادة احمس (٤) .

وكما كانت هذه المعركة خاتمة لحرب الاستقلال المصرى من الغزاة لقد كانت بداية للسياسة الحربية فى تاريخ مصر العسكرى .

فمنذ ذلك الحين اخذ نجم مصر يتلألأ فى انحاء العالم المعروف كله لا سيما فى بلاد الشرق القديم والفضل فى ذلك لوجود جيش قوى مزود باحدث المعدات فى ذلك الوقت اذ ادخلت المركبات الحربية التى تجرها الخيول والتى اخذ المصريون نظامها عن الهيكسوس ولكن المصرى تفوق بعد ذلك فى استخدامها ، فبذ فى ذلك اصحابها ، فاصبح الجيش المصرى يحتوى على فرق من المركبات الى جانب فرق المشاة والبحارة مما يدل على قابلية المصرى منذ تلك العهود السحيقة للتأثر بالافكار والمبتكرات الحديثة لغيره من ابناء الدول الأخرى حتى وان كانت من دول الاعداء، وذلك هو أحد العوامل المساعدة على النجاح فى بناء الدول .

وبهذه المناسبة نقول : لعل الجندى المصرى القديم هو اول من نفخ فى البوق فى النداءات العسكرية واول من دق على الطبل لتنظيم المشى فى المناورات الحربية بخطوات عسكرية واحدة بل لعل الجندى المصرى هو اول من ابتدأ السير فى الاستعراضات العسكرية بالقدم اليسرى أى كما هو متبع فى الجيوش الحديثة ، وهذا الجيش العظيم كان يؤيده شعب متكاتف متحد ولهذا السبب فضلت تسمية تلك الفترة التى بدأت بهذا النصر على يد احمس وبعصر وحدة مصر الثالثة(٥) خلافا للتسمية الاخرى المعروفة بعصر الدولة الحديثة .

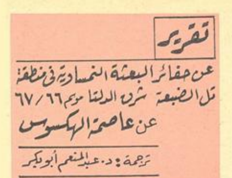
فما أحوج مصر اليوم الى أن تتمثل بالماضى المجيد وتستمد من وقائعه عبرة تستلهم منها ما يجدر بها من نصر .

---

(٤) ومما يؤسف له ان مقبرة احمس لم تكشف حتى الآن رغم ان مومياه وجـــدت في خبيئة الدير البحرى حاليا بالمتحف المصرى

وارجو تحقيق كشف مقبرة أول محرر أرض الكنانة من الغزاة الغاصبين فى جبانة طيبة الغربية (منطقة ذراع أبو النجا)

(٥) اقرأ فى هذا نظريتنا التى نقول بها ، مخالفين سائر علماء التاريخ والآثار من تقسيم تاريخ مصر القديم حسب ما طرأ على مصر فى عصورها السالفة من وحدة أو تفكك ، وهى النظرية التى سجلناها أول مرة فى مجلة القانون والاقتصاد سنة ١٩٤٢ ثم أوردناها فى كتابنا «لمحات من الدراسات المصرية القديمة سنة ١٩٤٧» .



منذ العصور المبكرة من التاريخ المصرى كانت الدلتا مسرحا لأحداث كثـــيرة مختلفة ، اذ أنها كانت الصلة بين مصر والشرق الاوسط من ناحية، وبين ليبيا من ناحية أخرى اذ كانت تصب منها طوق القوافل التجارية التى كانت تأتى الى مصر من الشرق والغرب ، كمـــا كانت الدلتا منطقة تطورت فيها مراكز كثيرة للعبادة نذكر منها على سبيل المثـــال سايس ، وبوتو ، وأوزيرس ، ومندس وغير هـذا . فمن المعروف ان الدلتـــا كانت مسرحا لعديد من الغزوات تأتيها تارة من الغرب حيث حاولت القبائل الليبية أن تستقر فيها . وكانت تأتيها تارة أخرى قبائل أسيوية، وفى نهاية الامر كانت الدلتا مسرحا لمعارك كثيرة حاول بهـــا ملوك مصر العليا أن يحققوا وحدة سياســـية وظهروا فى التاريخ تحت اسم ملوك الاسرة الاولى الفرعونية وبدأوا عصرا جديدا هو العصر التاريخى لمصر ، ومن حقنـــا أن نعتقد أن كل هذه الاحداث لا بد أن تكون قد تركت آثارا لها فى هذه المنطقة وبالتالى نامل أن يعثر العلماء على آثار مختلفة للدلتا لعلها تنير أمام العلم بعضا من الظلمات التى لا تزال تخيم على حقبات كبيرة من التاريخ المصرى .

لقد بقيت الدلتا فترة طويلة دون نشـــاط للدراسات العلمية نظرا لتهـــافت البعثات على مناطق مصر العليا التى تكافىء بسرعة العاملين فيها بآثار وتحف ثمينة ، ونحن نعتقد إنه قد حان الوقت لأن تستمر أعمـــال الحفر فى هذه المنطقة المهملة خاصة وأن ظروفها ســـوف تجعل مستويات المياه البـــاطنية تتذبذب بين الصعود



منطقة الحفائر بعد الكشف

والهبوط كما أن ظروف الحياة في مصر تحتم استغلال كل شبر من أرضها للزراعة ·

ومما يسعدنا أن يكون الاتجاه الجديد في مصلحة الآثار في الجمهورية العربية المتحدة هو العمل على دفع بعض البعثات الى الاهتمام بمناطق الدلتا والبدء في تنفيذ مشروعات علمية أثرية فيها ، حدث هذا أيضا بالنسبة الى رجال مصلحة الآثار أنفسهم الذين بدأوا يقومون هم أيضا بحفائر واسعة هناك ·

وهكذا فازت البعثة الاثرية النمسوية التابعة لجامعة فينا (وهى البعثة التى قامت بحفائر واسعة مساهمة منها في مشروع انقاذ آثار النوبة وأتمت ستة مواسم هناك فيما بين عامى ١٩٦١ الى ١٩٦٦) وأختارت هذه البعثة منطقة تل الضبعة في شرق الدلتا للقيام بأعمال الحفر فيها ·

يقع التل السالف الذكر على بعد خمسة كيلومترات الى الشمال من مدينة فاقوس وهو عبارة عن تل مستدير يبلغ قطره حوالى ٥٠٠ متر ومن المعتقد ان هذا التل هو جزء من أطلال مدينة واسعة لعلها كانت تمتد كيلومترا الى الغرب وكيلومترين الى الشمال ، ومن المحتمل أن تكون الطبقات السفلى من هذا التل قد تمهدت واستوت سطوحها نتيجة لاستغلالها كأرض زراعية ومن أجل هذا نعتقد أن البحث فيها سوف يؤتى ثمارا طيبة ومعلومات هامة ·

ويرجع تأسيس قرية في هذه المنطقة الى عصر الاسرة الثانية عشرة من التاريخ الفرعونى وذلك عندما دعت الحاجة الى شغل هذه المنطقة القريبة من الحدود المصرية القديمة بمجموعات من الناس لتحمى مصر من تسلل المهاجرين ومما يثبت ذلك ظهور بوابة قصر وجزء من معبد وبعض الاساسات لابنية عثر عليها منذ سنوات عديدة بعض رجال مصلحة الآثار ·

ولقد بدأت البعثة النمساوية برئاسة الدكتور منفرد بتاك موسمها الاول في صيف عام ١٩٦٦ ، ثم بعد ذلك بدأت البعثة عملها مرة ثانية في نوفمبر سنة ١٩٦٧ وبذلك أتمت موسمين حتى الآن ويجدر بنا أن ننوه بالمساعدات الكثيرة التى تلقتها البعثة من سكان تل الضبعة الذين يتعاونهم هذا استطاعت البعثة أن تقوم بأعمالها في جو ملئ بالصداقة ·

وما كادت البعثة تبدأ نشاطها العلمي حتى استطاعت ان تثبت بان التل كان ينمو في فترات متتابعة على جزيرة من الرمال ابتداء من الدولة الوسطى (٢٠٠٠ الى ١٧٥٠ ق٠م) حتى العصر الاغريقي الروماني ٠

ونتيجة لهذه الملاحظة سوف تكون الدراسات التي ستجرى في كل طبقة من طبقات التل على درجة كبيرة من الاهمية كما أنها ستزود المؤرخين بحقائق علمية هامة ٠

ولعل أهم ما ظهر خلال الموسمين الماضيين هو تلك الآثار التي عثر عليها في الطبقة التي عاصرت ماتسميه بعصر الهكسوس (١٧٣٠ الى ١٥٧٠ق٠م) وهو عصر من عصور التاريخ لا تزال حقائقه غير واضحة بل لا يزال الجدال حوله محتدما بين العلماء ٠

ونحن نعرف أن مصر في هذه الفترة وقعت فريسة لاحتلال قوة من المهاجرين الاسيويين لا نعرف حتى الآن على وجه التحديد الى اى جنس ينتمون ، وأن هذه الهجرة حدثت نتيجة لاضمحلال حدث في موطنهم الأصلي ، ونعرف أيضا ان هؤلاء الحكام الاجانب المعروفين باسم الهكسوس أقاموا عاصمة لهم من عرق الدلتا شهرت باسم «اواريس» وأن سلطانهم على البلاد امتد جنوبا حتى أسيوط ، غير هذا فلا زلنا غير متاكدين من كنه هذا الاحتلال ولا نعرف الا القليل مما يحيط بهؤلاء الغزاة فمثلا لا نعرف حتى الآن هل أتوا غازين محاربين أم أنهم تسللوا بطريقة سلمية الى البلاد ، وفي نهاية الامر قامت في طيبة أسرة قوية وهي الاسرة السابعة عشرة وأخذت على عاتقها محاربة هؤلاء الاسيويين واستطاع كل من كاموزا ومن بعده أحموزا أن يخلصوا مصر منهم وأن يتعتبوهم محتلين المناطق الجنوبية من فلسطين في بيرشيبه ٠ ومما يذكر أن المخلفات الاثرية لهذا العصر قليلة قلة تثير الدهشة ، وأصبح من الواجب أن نعترف بان الآثار القليلة التي ظهرت في تل الضبعة والتي نعتقد أنها ترجع الى هذا العهد سوف تمهد الطريق الى معلومات شيقة في هذا الصدد ٠

لقد ظهر من بعض ما تبقى من محلة سكنية ترجع الى عصر الدولة الوسطى (أى قبل عصر الهكسوس) أنها هدمت بعد حريق شب فيها ويعلو طبقة هذه المحلة السكنية عدة طبقات تعود كلها الى عصر الهكسوس ، واتضح أثناء أعمال الحفر أن محتويات هذه الطبقات التي ترجع الى عصر الهكسوس لا تتصل بالحضارة المصرية بل تتصل بحضارة سوريا وفلسطين التي ترجع الى ما نسميه الى العصر البرونزى الاوسط ، وليس من شك أن هذا الكشف يعني حقائق هامة بالنسبة للتاريخ المصرى وكذلك بالنسبة الى التاريخ الغامض لعصر الهكسوس ٠

لقد عثر رجال البعثة من هذه الفترة على منطقة معبد صغير تبلغ مساحته ١١ × ١٦ مترا مربعا ، ويتكون من قاعة عليها مقصورة ذات (ثلاثة اقسام) وهذا المعبد شيد فوقه بضع مقابر ومن الملاحظ ان هناك عدة انابيب من الفخار تصل بين هذه المقابر وبين الاجزاء الداخلية من المعبد المشيد فوقها ولا يمكن أن نفسر هذا الا أنهم ارادوا أن يشركوا الموت في القرابين والطقوس التي تحدث في المعبد ٠

عثر رجال البعثة على معبد ثان مجاور للمعبد السالف الذكر واظهرت عمليات الكشف عدة مقابر تقع بين المعبد وبين السور المحيط به ، وكانت هذه المقابر ذات سقف مقبى وشيدت كلها من اللبن وحوت بعضها أكثر من احد عشر دفنة زودت كلها باثاث جنائزى كبير٠ وننوه هنا بكشفين على جانب كبير من الاهمية ، حدثا في مقبرتين متجاورتين ، اذ عثر رجال البعثة على هيكلين عظميين لحصانين الى الجنوب من كل من المقبرتين ٠ وفي هذه الحالة لا يمكن تفسيرهما الا أنهما كانا يتعلقان بعربة يجرها حصانان كما انه من الملاحظ أن عديدا من الهياكل العظمية كانت مزودة بكمية من الأسلحة مثل الخناجر التي كانت موضوعة على مقربة من حصر الموتى، وبلط حربية من البرونز وضعت على مقربه من الأيدى في حين عثر في تجويف البطن على بقايا أحزمة من البرونز السميك ٠ غير هذا عثر على دبابيس للملابس وجدت بشكل عام على مقربة من الرقبة ثم عدد كبير من الجعارين وأوانى من الألبستر تستخدم في التجميل وأمشاط من العاج ، وفي نهاية الأمر عثر على كميات من الاواني الفخارية وضعت أمام وجوه الموتى ، وهذه الأواني تمتاز ببريق معدني وذلك باضافة سائل من البرونز

يكسو أسطوحها عند حرقهـا ، ولا شك كانت هذه الأواني مليئة بانواع من القرابين تضـمن للموتى حياة سعيدة فى عالم الخلود ·

ولعل من اهم الملاحظات التى يمكن أن نثبتها الآن هى أن جثث الموتى وهذه المقابر لم تدفن ممتدة كما كانت العادة السائدة فى مصر، ولكنها دفنت فى وضع مقرفص ، وهذه العادة بالذات كانت فى ذلك الوقت منتشرة فى كل من سوريا وفلسطين ، ونزيد على هـذه الملاحظة تلك التى سبق أن نوهنا بها وهى عادة حفـر المقـابر وبنائها تحت أرضية المنازل وذلك حتى يستطع الميت البقاء بالقرب من أسرته والمشاركة فى ماكلهم ومشربهم على أساس أن الأسرة كانت تصـب شيئا من السوائل على الارضية التى تعلوا المقابر وفى نهاية الامر هناك عادة تبـدوا غريبة كل الغرابة على الحضارة المصرية ، وهى عادة دفن الأطفال بعد حرقهم ·

على أساس كل هـذه المظاهر وانواع الفخار التى عثر عليها فى هذه المنطقه يمكن لنـا أن نؤكد بأنها المرة الاولى التى يمكن أن تسجل فيها عادات أسيوية فى الوطن المصرى ، ويمكن لنا أيضا أن نؤكد بان هؤلاء القوم أصحاب العادات السابقة هم الذين سموا الهكسوس واستقروا فى هذه المنطقة ·

ويمكن لنا أن نؤكد بان المعبدين والأبنيـة الممتدة التى عثرت البعثة عليها هناك تعتبر دليلا على وجود شخصيات بارزة عاشت فى هذه المنطقة فى ذلك الوقت ، وذلك أيضـا يثبت من ذلك الجعران الذى عثر عليه فى واحدة من المقـابر الغنية التى شيدت تحت أرضية المعبد وهو جعران نقشت عليه الالقاب الآتية (نائب مدير الخزانة ، واسمه عام « اى الاسيوى ») واذا كان هـذا الجعران لا يمكن أن يدل بوضوح على شخصية صاحبه الا أن الاسـم واللقب يتفقان مع دلالة المخلفات البشرية التى عثر عليها فى هذه المنطقة وان هذه المحلة السكنيه أو يمكن تسميتها المدينة التى لا تعرف حتى الآن مدى اتساعها تخفى لنا بعض المعلومات الهامة التى حاول بعض الاثريين قبل بده حفـائر البعثة النمساوية وهى ان أواريس عاصمة الهكســوس كانت واقعة على مقربة من تل الضـبعة ولقـد قدمت البعثة النمساوية الآن بعض الشواهد التى تدعم هذا الراى ·

ويبدو واضحا من الاثار التى كشف عليها فى الطبقات العليـا من التل التى تعاصر الفتـره الاخيرة من حكم الهكســوس والفترة الاولى من الاسره الثامنه عشرة أن الحياة فى هذه المدينـه كانت اقل ثراء مما كانت عليه فى الفترة الاولى من عصر الهكسوس ، اذ ان المنـازل اصبحت أصغر كما أنها تركت دون عناية كما ان هناك اثارا كثيرة لحرائق تسببت فى هدم بعض أركانها كما أن الآثار المكتشفة من هذه الطبقات وكذلك ما عثر عليه داخل المقابر الموجودة تحت المنازل تثبت اننا هنا نكشـف النقاب عن مجموعة من الأسيويين عاشوا فى المنطقة حتى اواخر الاسرة السابعة عشرة وأوائل الأسرة الثامنة عشرة ·

وكشفت البعثة فى الطبقات التى تعلو طبقات عصر الهكسوس على اثار من عصر الرعامســه ١٣٠٠ الى ١١٠٠ قم ويتضح من هذه الكشوف بانها خاصة بجدران يبلغ سمكها عشرة أمتـار وفى هـذه الحالة فانهـا كانت تكون جزءا من عماره ضخمة لا ندرى عنها شيئا خاصه وأنهـا تتجه الى الشمال الجنوبى وتتجه من الشرق الى الغرب ، وعلى كل حال يمكننا اعتمادا على ضخامة الجدران أن نقول بانهـا كانت تكون جزءا من حائط ضخم للدلالة على مقربة من عاصمة الرعامسة التى نشـــات فى « قنطير » والتى تقع على بعد أربعة كيلومترات الى الشـمال من تل الضبعة ، بل هناك من المظاهر ما يجعلنا نعتقد أن هـذه المدينة التى كشفنا عنها كانت تمتد فيمـا بين « قنطير » فى الشمال وتل الضبعة فى الجنوب ولعل هذه الملاحظة هى الأخرى تدعم النظرية التى تقول ان أطلال « قنطير » هى ماتبقى من عاصمة الرعامسه · ان أبحاث البعثة النمساوية فى تل الضبعة يجب أن تستمر عدة سنوات ويجب ان تدعم هذه الأبحاث حتى نستطيع فى نهاية الأمر أن نجد الاجابات على كثـير من الأسئلة التى تحيط بطبيعة هذه المنطقة وبكل ما كان يمكن ان نفسر بهـا كنهها ، واذا تمكنت البعثة أن تزيل النقاب عن كل هذه المعضلات فان النتيجة سوف تقدم معلومات تاريخية شتى وهى المعلومات التى ينتظرها العلمـاء والتى ولا شـك تنتظرها الجمهورية العربية المتحدة ·

صليل الأجراس

مهداة إلى أ.

حيث كنا نفترش العشب ونتحدث عن الحب والوطن، فقلنا انهما الجرح والفتح والينبوع الذى يفجر الحياة!

للشاعر: د. أحمد كمال زكى

(١)

أجل .. قد سقطت
وحين تنز دماها الجراح
ويأتى الصباح
فلا يعقد النور الا بمحجر موت
أبشر أن خلاصى السقوط
وان ببسمه
تبدد منها القنوط
أرانى أبعث أمه
أما جئت عن جفن نجمه
وينبوع طهر ...
وتاريخ أرض ؟
أما جئت من موحشات المدى
من الحزن والخوف ...
من عاصفات الردى ؟
فحين يحم القضاء برفض
- وقلبى يرش دماه
بقلب المتاه -
أقوم اله
يفجر ألف حياه

(٢)

لا تقولى كان حبى أغنيات للنهار
انه كان شرار
حاملا بشرى ولاده
وهبوط
زاحفا كالأخطبوط
يقرع الأجراس للنيل الذى مد وساده



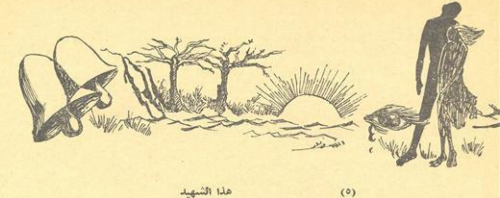
انه حمى وثار
ومزامير نواح
ورسالات نجوم
للتخوم
وجراحات صباح
حيث يعلو السيف عرش الله ...
أو يذعن للحق القدر
هكذا حبى
أجل حبى الى أن يؤخذ الثأر ...
وتغدو كل أرضى ــ مثلما كانت ــ شطوط
للسلام

(٣)

روحى كل يوم
يصعد فى متاه
مدلها محبوبه الاله
تصورى
وربما فى وجده يقول : يا مولاى خنت فاغتفر
لأننى حين امتحنت خاطرى
وقلت لفظا واحدا : أحب !
رأيت ــ حيث كنت ــ أرضى تختنق
وضجع الرجال والنساء حيثما حللت فى الأفق
عفوك .. لا أقدر أن أمد ناظرى
أو يخرج الأصحاب فى مواكب الزمان
عندئذ نبصر كالزمان
نخلد كالزمان
حتى اذا نعبر نفرش الطريق أنهرا وشجرا يخضر
للزمان

(٤)

وتسألنى :
عجبا .. هل مضى الموعد ؟
وهذا الغد
غد الثائرين الأباه
ضحى يولد
فيدرع جانب المدى
بكلمة
بكلمة أمه :
لمجدك فجر حياة المتاه
فكم من غد
تربته أمسيات الرضى
وأطفالنا مثل خفق الفراش
وفى القلب ود
وفى الناظرين السماح .. وملء اليد
صبابة أم
وأغنية برؤى حلوة المولد
ويخضل فى الصبح عشب
وتندى زهور
وتجرى المياه على أغنيات لوقع العصافير فيها مدى
وثم تلوح السفين
بلا مرفأ غير حضن عيون
تلوح فيها أكف :
الينا الينا فهذى القناة شريط سلام
ومدرج خير
ومهوى قلوب تحب
وتدعو لحب الغد



(٥)

يا يوم يقظتنا ·· لا الجرح يلتئم
وليس ينفع عض الكف والندم

الله قدرها حربا عواقبها
مر وحلو ·· ولكن تبذل الهمم

فكيف نترك الهوان فى العيون
ينزل كالسكين
يطرح كبر الشمس فى التراب
ممرغا عمر السنين
الله ·· يا شعبى عرفت ما يقوله العذاب
عذابك العظيم
لن يصلوا
فهذه الطريق سدت بالرجوم
حتى وان ···

قالوا وقد ثملوا من خمر خدعتهم
متنا ·· فكيف يموت النيل والهرم

أما رأوا أننا الباقون من أزل
نمضى فنسبق ·· ما كلت لنا قدم

وكم تحطم عملاق على يدنا
وذل باغ قوى البطش منتقم

فليحترق
أو يسجد الموت وينعقد غبار

هذا الشهيد
عيناه كوكبا شرار
وينطلق
وكان مات لم يودع النهار
لكى يعود من جديد

بلا عثار
والنيل ارعاد شلال قد احتضرت
بضفتيه جموع واختفت امم

الا بنيه ·· فهم سادوا وهم حكموا
ولم يزل يذرى الدنيا لهم علم

فكلما سقطت
وطال مكثك انتظارا للصباح
وكلما سألت
واختلج السؤال مكسور الجناح
تعلم أنها شريعة الوجود
فالشجر الأخضر فى الطريق
كالشجر الميت
والماء مرة رحيق ثم مرة حريق

هيهات ما ضرنا فى الباس أن نثروا
صخرا على دربنا ·· فالصخر ينحطم

ولن يقر قرار العرب ان عثروا
فبعد كل عثار تنهض الأمم





بقلم : أسما حليم

صر الباب و.ر وهو ينفتح · دفعت يد العسكرى الى قلب الحجرة الصامته غلاما ، كانت الدفعة قوية فلم يستطيع أن يسيطر عل حركته · اندفع حتى اصطدمت يداه الممدودتان امامه بالحائط ثم استدار مبتعدا عن الحائط وتوقف لحظة وهو ينظر الى لا شيء ·

جلس على الدكة الخشبية المثبتة فى الحائط · جلس ويداه متدليتين بين ركبتيه · سكن فى جلسته بعض الوقت ؛ ثم تحرك ·· جمع ساقيه فوق الدكة ومال الى جانبه ونام مقرفصا اغمض عينيه · لم يرمش له جفن كانه قد راح فى نوم عميق بمجرد أن توسد راسه ذراعيه ··

الغلام شديد النحافة ، ساقاه وذراعاه لا يكسوها لحم يخفى عظامها ، لذلك برزت مفاصلها متضخمة بالنسبة لعظامها الرفيعة · راسه كبير ، ووجهه مثلث له ذقن مدبب · عيناه بهما جحوظ خفيف كانه قصير النظر ، خاليتان من كل تعبير · وجهه كله خال من التعبير الا من ذلك الطابع الغريب ، طابع الهرم المبكر الذى يجعل من الصعب تحديد سن صاحبه ·

الغلام يلفت النظر ·· به شيء غير عادى ، لعله فى تكوين جسمه ، فجسمه ضئيل بالنسبة لراسه الكبير · وقدماه كبيرتان بالنسبة لساقيه القصيرتين النحيلتين حتى ليتساءل المرء كيف يسير بهما ، يبدو قصيرا وهو واقف وفى ضعف حجمه الحقيقى وهو جالس ، وحين ينام يبدو ضئيلا فى حجم طفل لم يتجاوز الرابعة لعله فى الثانية عشرة او الرابعة عشرة او السادسة عشرة ، فان وجهه تجاوز مرحلة الطفولة من زمن ، تجاوزها بمشاكلها الصغيرة ، وانفعالاتها السريعة ودموعها الكثيرة · عيناه بكتا كثيرا حتى جفت منهما الدموع فلم يعد شيء يبكيه ·

دار المفتاح فى الباب ففتح الغلام عينيه كانه كان متظاهرا بالنوم ·

صر الباب واز وهو ينفتح ·

هب الغلام جالسا عل الدكة وجسمه كله فى حالة انتباه · امتدت يد العسكرى من فتحة الباب وقذفت فى الهواء برغيف · قفز الغلام والتقط الرغيف كما يلتقط الكرة ، ثم جلس فى مكانه متجها بوجهه ناحية الباب · وجهه يعبر عن الانتباه الشديد ·

جذبت يد العسكرى الباب ؛ ودار فيه المفتاح الغليظ يقفله ·

تلاشت حالة الانتباه وهدا جسم الغلام ·· نظر الى الرغيف ؛ قلبه فى يده ، وتامل ظهره ، ثم عدله وشم رائحته · طبقه عل اربعة وحشره فى جيب بنطلونه ، ومال الى جانبه ليستانف النوم لكنه لم يستقر عل جانبه لحظة . بل عاد فاعتدل واخرج الرغيف من جيبه وفرده ، وعاد يتامل وجهه وظهره ، وشم رائحته ·· رائحة زكية ·· قسمه الى نصفين ، طبق احد نصفيه وحشره فى جيب بنطلونه ، وبدا ياكل النصف الثانى · قطع منه لقمة ثم لقمة ثانية ؛ وغمس الاول بالثانية ، ودفعها داخل



فمه لقمة كبيرة ملائه ، ومضغ مضغا جعل اسنانه ولسانه وصدغيه وشفتيه تطقطق وتمصمص في هارمونية وايقاع . انهى نصف الرغيف في اربع بلعات . وبلا مقدمات مال الى جانبه ونام ...

نام

ومر الوقت

ساعة .. اثنتان .. ثلاثة .

فالزمن في هذا المكان ليس له مقياس .. تمر ساعات لاذا بها في الحقيقة دقائق . تغرب الشمس وتعود الى الاشراق ، والشمس لم تنحسر عن سمتها قيراطا . الضوء يتسلل من الكوة العالية ليرسم على السقف العالي والجدران بقعا مستديرة من النور لاتفصح عن شروق او غروب . ان مر بها فعابر سبيل انطمس نوره ، ثم يعود يتسلل خافتا مرتجفا كما هو دائما . والمصباح الكهربى الذى لا ينطفىء ، يخلط نوره الليل بالنهار فلا يتحدد احدهما عن الآخر .

دار المفتاح الغليظ في الباب ففتح الغلام عينيه ، وعادت اليه حالة الانتباه ، اعتدل جالسا عندما صر الباب واز منفتحا . ودفعت يد العسكرى الى قلب الحجرة ثلاثة غلمان ولكنها دفعة ليست في عنف دفعة الغلام الأول .

واغلق الباب .

الغلمان يبدو عليهم انهم يألفون المكان .

حجرة صغيرة مساحتها ستة امتار مربعة عارية الا من الدكتين الخشبيتين المثبتتين في الحيطان متقابلتين ، والأرض من الاسفلت . وفي جانب من جدار فتحة لا يغلقها باب تؤدى الى ركن به مرحاض وصنبور واطىء بجانب المرحاض . اما الحيطان فتصعد بارتفاع خمسة امتار حتى تصل من قاع ذلك الجب الواطىء الى سطح الأرض حيث توجد الكوة الوحيدة التى تحمل للمكان النور والهواء ، قريبة من السقف رابضة على ارض الشارع غارقة في زوابع التراب التى يثيرها المارة باقدامهم .

ورأى الغلام القادمين الجدد فانزوى الى جانب الدكة البعيد وقطب وجهه تقطيبة ثقيلة . اطرق برأسه وتدلت ذراعاه من بين ركبتيه .

جلس الغلمان الثلاثة على الدكة .

كل واحد منهم يختلف عن الآخرين .

اولهم يبدو صغير السن كأنه لم يتجاوز الثامنة من عمره ، جامع اعقاب سجائر ولا شك ، جلبابه انطمس لونه الأصلى واصبح في لون الطين ، به تمزقات في اجزاء كثيرة منه ، جسمه بالغ القذارة ، لعله لم يغتسل في يوم من الايام يداه قذرتان ! اظافرهما طويلة ، تسكن تحتها قذارة مزمنة تصلبت مع الظفر لطول ما سكنت تحته ، وعلى قدميه تراكمات من القذارة افقدتها هيئتها الانسانية الحية كأنها من خشب قديم قذر . وفوق رأسه كمية هائلة من الشعر الملبد ، مرقط بمجموعات من الصئبان الأبيض كيف يمكن لأصابعه الصغيرة أن

تتغلغل في هذه اللبدة الكثة لتهرش قمل رأسه ! وتحت هذه اللبدة المخيفة وجه أسمر رفيق التقاطيع ذكيها ، بعينين مشرعتين بياضهما في انعكاسه مع الحدقتين الداكنتين رائق صاف .

التفت هذا المعدم الى الاول المتطوى على نفسه فوق طرف الدكة ثم قال في اهمال .

ـ انت هنا ياحمد

رد عليه احمد في شراسة .

ـ انت مالك يله .. ايه يعني لما انا هنا .. ما انت راخر هنا اهه ..

تدخل في الكلام غلام آخر ، قوى البنية تبدو عليه الثقه بالنفس ، فلما تكلم نطق الكلمات مدغمة في بعضها اطرافها متداخلة ، لا يفهمها السامع ولكن زملاءه يفهمونه .

قال كلاما نهر به الغلام الذى لعله يخشاه فانه أدار وجهه ناحية المرحاض وقال

ـ اما اشرب .

وذهب الى صنبور المرحاض وفتحه واخذ يعب منه .

قال احمد للصبى .

ـ اصله عيل ... عمره ما حيبقى راجل الواد مصطفى ده .

ثم تنهد وقال :

ـ يا بخته .. بطـوله في الدنيا .. ماوراهش مسئولية .

فرد مصطفى من داخل المرحاض :

ـ انت ياد .. بالك حد مصدقك .. بتمعر علينا .. طول عمرك معار .

فانفعل احمد وانقلبت سحنته ، فازداد وجهه طولا وعرما ، واخذ من ركنه يسبه ويلعن له ابويه ، فلم يرد عليه مصطفى الذى انشغل بنفسه في المرحاض .

واخذ الغلامان الآخران يتحادثان معا ، اخذ كل منهما يتنبأ بالمدة التى قد يقضونها في الحجز ، ثم المكان الذى قد يرسلون اليه .

وجاء مصطفى من المرحاض وجلس على بابه معطيا ظهره للآخرين واخذ ينقى القمل من ملابسه ويقتله على الأسفلت .

ونظر اليه الغلام الثالث وقال في اشمئزاز .

ـ انت مقمل ياد

فلم يلتفت اليه مصطفى بل قذف اليه بشتمة من فوق كتفه واستمر في مهمته .

هذا الغلام الثالث يبدو مختلفا شيئا ما عن الآخرين، به لمسة من عناية يد غير يد الشارع ، كأنه يقف على درجة أعلى منهم في السلم الاجتماعى ، وجهه ابيض او لونه اقل انطماسا تحت راقات القذارة المتراكمة ، جلبابه نظيف نسبيا ويلبس فوقه سترة قديمة وفى قدميه حذاء من الكاوتش ويدق على رسغة الأيسر صليبا .

اسمه فوزى .

التفت فوزى الى احمد وقال .

ـ انت هربان من المؤسسة .

قطب احمد تقطيبة ثقيلة ، يبدو انها عادته كلما احرج .

قال .

ـ انا خارج بتصريح .

قال مصطفى وهو مشغول بعمله .

ـ كداب .. انت هربان .. النهاردة التلات .

قال احمد منفعلا

ـ انا واخد تصريح اخرج اشتغل .

قال فوزى مندهشا .

ـ هى المؤسسة بتدى تصاريح بالشغل .

قال احمد :

ـ امال ااكل الخـواتى ازاى انا فهمت للندى مسئوليتى وهو بيطلعنى اشتغل .

قال العبى كلاما لعله طلب به رؤية التصريح ، لان احمد وضع يده على جيب قميصه واخذ يحلف ايمانا مغلظة بان معه تصريحا .

وطلب العبى رؤية التصريح مرة اخـرى فقال احمد :

ـ اوريهولك انت بس .

ثم اخرج من جيب قميصه ورقة ممزقة مكتوب بها اسمه احمد عبد التواب .

نظر فوزى الى الورقة من فـوق كتف العبى ثم قال :

ـ مكتوب فيها اسمك بس .. دى مش تصريح

قال احمد مؤكدا :

ـ وريتها لحضرة الضـابط وهو قراها وقلت له عندى مسئولية الحواتى .

قاطعة مصطفى فى ثقة :

ـ الضابط ما بيصدقش انشا الله تقول له ايه ما يصدقش .

فقال العبى كلاما فابتسم فوزى وقال مصدقا على قوله .

ـ امال ياد .. كل الظباط بيفهموا ، الحكومة بتنقيهم عالفرازة .

لكن احمد عاد يقول فى اصرار .

ـ لكن هو حيطلعنى .

قاطعة فوزى

ـ قالك كده ؟

ـ آه .. كان باين عليه .. وبكره تشوفوا ان ما كنت اطلع .

فانفعل الآخرون وقالوا معا :

ـ تطلع قبلنا ؟

قال احمد :

ـ جيت قبلكم .

قال مصطفى :

ـ كداب .. انا شفتك الضهر فى العتبة .. شفت العسكرى وهو بيجرى وراك .. قمت جريت راح ماسكنى العسكرى التانى الطويل الأسمر .

قال فوزى :

ـ الرك على اليوم ما دام جينا سوا نخرج سوا .

قال العبى كلمة مؤمنا على راى فوزى ولعله تحدى احمد فانه انفعل ورد عليه :

ـ آه .. اراهن بخمسة صاغ ، شلم لشلم .

قال مصطفى .

ـ وانت معاك شـلم .. لا حتنصب .. رغيف لرغيف .

قال احمد متخاذلا :

ـ انتو ناس ما يهمكوش تقعدوا .. لكن انا راجل ورايا مسئولية .. لازم اخرج اشتغل .

سال فوزى :

ـ بتشتغل ايه ؟

اسرع مصطفى يرد .

ـ كداب .. لا بيشتغل ولا حاجة . يلم سبارس زينا .

انفعل احمد واخذ يدافع عن نفســه كانه امام ضابط البوليس .

ولكن الآخرين لم يهتموا بدفاعه بل لم يستمعوا له ، واستغرقوا كلهم فى حديث عن مهنة لم الاعقـاب والفضل التجار الذين يبيعونها لهم وما لبث احمد ان استدرج الى الحديث معهم فاتضح انه قديم فى ذلك الكار . بدوا كلهم كمجموعة من رجال الاعمال تناقش فى جدية تامة مشاكلها الاقتصادية .

وحرك الحديث عن الدخان شهوة احمد فقال فى لهفة :

ـ حدش معاه عقب .

قال مصطفى :

ـ انا معايا كبريت .

وقلبوا كلهم جيوبهم فلم يجدوا بها عقبا واحدا .

دار المفتاح فى الباب فاسرع مصطفى وجلس بجانب زملائه على الدكة ، وسكتوا كلهم فى انتباه أز الباب وصر ، وانفتح واندفع منه غلام فى مثل سنهم . نحيف ، طويل نسبيا وجهه قمحى أسمر تقاطيعه منسقة . صعيدى كما يبدو . اكدت ذلك لهجته .

التفت الصعيدى الى الصبية الاخرين وقال فى مرح .

ـ السلام عليكم يا رجاله .

لم يضحك واحد منهم ، ردوا تحيته فى جد .

انضم اليهم على الدكة وبدأ بينهم حديث متشعب طويل . الغلام العبى يبدو ذو شخصية محترمة . لا احد منهم يسخر من كلامه المبتور ، غلام قوى البنية او شرس



الطبع او طيب القلب فهم يرهبونه او يحبونه ام لعلهم اعتادوه .

استأنفوا الحديث عن تجارة الاعقاب .

احمد يبدو عليه انه يريد ان يقول للصعيدى كلاما فهو يختلس اليه النظر ووجهه يزداد تجهما

قال احمد للصعيدى :

ـ انت وحدك ولا وراك مسئولية ؟

سال الصعيدى فى سذاجة :

ـ مسئولية ؟

قال احمد :

ـ وراك حد بتصرف عليه ؟

قال الصعيدى بلهجته :

ـ ماليش غير عم شحتنى من بيته . لو كان ابوى وامى موجودين كنت رحت المدرسة .

قال العبى كلاما وهو يشير الى فوزى فى اهمال فاستدار اليه الصعيدى فى دهشة بالغة ثم قال له :

ـ انت بتهرب من المدرسة .. ؟ .. ليه ؟

ـ فقال فوزى مباهيا :

ـ ابويا سواق لورى

قال الصعيدى سائلا :

ـ ابوك شحتك ؟

فقال مصطفى :

ـ هو الى بيهرب من البيت ومن المدرسة .

بدا على الصعيدى كانه يكاد يجن .

ـ ابوك ما شحتكش وبتهرب ليه ؟

قال فوزى مباهيا :

ـ كل ما يسلمونى لابويا اهرب .

فخبط الصعيدى على جبهته ببطن يده وصاح متالما :

ـ يا بوى ·· ! لو امى وبوى موجودين ·· !

فاخذ فوزى يتحدث عن نفسه ! فهو يعشق السينما عشقا ملك عليه عقله ولا تهدا نفسه حتى يتردد على دورها مرة فى اليوم على الاقل ، فلكى يتيسر له ذلك يهرب من المدرسة ليجمع الاعقاب ويبيعها ويحصل من ذلك خمسة عشر قرشا يوميا على الاقل · اى ثمن تذكرة السينما وسندويتش وزجاجة ليمون ·

صمت الصعيدى وسرحت خواطره ، لعله يتامل حاله ، وما كان يمكن ان يكونه لو ان اباه وامه بقيا على قيد الحياة ، او لو ان عمه لم يطرده من بيته ·

هذا واحمد مشغول بما فى نفسه وباحساسه الضخم بمسئوليته الكبيرة يريد ان يتحدث عنها مع هذا الفتى الذى يراه لاول مرة ، فانه ولا شك سوف يصدقه ولن يكذبه كما يفعل الاخرون ، ولن يسخر منه كما يفعل هذا اللعين مصطفى ·

بدا على وجهه التحدى وقال للصعيدى :

ـ انت زعلان ليه ·· وراك مسئولية زيى ؟

احمد لا يريد ان يتعارك مع هذا الغلام الصعيدى الذى يبدو وديعا ولكنه لا يعرف كيف يتكلم الا مستفزا ، ولعل ما يستفزه ان احدا لا يساله عن هذه المسئولية التى يشعر بها تقصم وسطه وتفسد عليه لذة الصرمحة فى شوارع المدينة الكبيرة وراء اعقاب السجائر ·· لو ان احدا اهتم بان يساله ··

لقلت تقطيبة وجهه ، والتفت الى الصعيدى وقال له :

ـ عندى اختين بنات انا اللى باربيهم ، ولو طولت هنا مش عارف حيعملوا ايه ·

بدت دهشة كبيرة على وجه الصعيدى ·

ساله :

ـ عندك اخت ؟

قال احمد :

ـ اتنين ·

فقطع مصطفى كلامه وقال :

كداب ·· بيضحك على الفتدى فى المؤسسة وجاى يسبكها علينا ·

ثم التفت الى احمد وقال :

ـ احنا مش گرودبات ·· جبت لك الختين منين ؟

فاشتد غضب احمد واخذ يحلف باغلظ الايمان انه صادق ·· انه صادق ولا شك ، فخلف علامات الهرم المبكر فى وجهه الم حقيقى ، الم مبكر بالنسبة لسنه وحجمه ، وفى صوته لهفة مكبوتة ·· صادقة ··

قال العبى كلاما موجها الى مصطفى فبدت على وجهه الدهشة وسال :

ـ شفتهم صحيح ؟

قال وقد بدت عليه راحة من جاءته النجدة على غير انتظار ·

ـ آه ·· شافهم معايا مرة ·

قال مصطفى فى ذكاء :

ـ آه ·· كنت سارح تشحت بيهم ·

وعاد الصعيدى يسال احمد عن اختيه فاخبره انه يستاجر لهما حجرة فى الطرية بخمسة قروش فى الشهر وان الحجرة لها باب بمفتاح عندما يخرج يغلق عليهما الباب بالمفتاح حتى لا تصوعان فى الشوارع او يتهجم عليهما غريب ·

فصرخ الصعيدى منزعجا ·

ـ نهار ابوك مجندل ·· لو جدت هنا جمعة يعملوا كيف ؟

فرد احمد فى انشغال انه قبل ان يقبض عليه كان قد اشترى لهما خبزا بخمسة قروش وصنعت لهما جارة حلة ملوخية كبيرة دفع لها فيها خمس قروش وتلك الكمية من الاكل تكفيهما حتى يخرج و ···

فقاطعه مصطفى مكذبا كعادته ·

ـ انت كل حاجة عندك بخمس قروش ·· بكرة حتقول لنا انك اشتريت الاموبيليا بخمس قروش ··

تضايق احمد من مقاطعة مصطفى ، كان يتمنى ان تتاح له فرصة اطول يتحدث عن اختيه ليحكى عن الجهد الذى يبذله من اجلهما فلا اقرب الى قلبه من هذا الحديث تتلاشى تقطيبة وجهه ويحل محلها تقلص مرهف يرعش شفتيه ويهز نظارة عينيه ·

قال فوزى فى استهتار :

ـ وانت تموت روحك عشان اخواتك ليه وابوك عايش ؟

قال احمد :

ـ امى طفشت من ابويا عشان ما بيكسبش فراح كارشنى انا واخواتى ·· رمانا فى الشارع ·

قال مصطفى فى عنف :

ـ ارميهم له ·

عاد احمد يروى كيف انه لجا الى الجيران لكى يتوسطوا لهم عند ابيه ليقبلهم ولكنه رفض فرجاه ان يقبل البنتين فقط فاصر على الرفض ولما الحف عليه بالرجاء ولم عليه اهل الحتة قام عليه فضربه هو والبنتين ·

ساله الصعيدى عن عمرهما فقال ان الكبيرة عمرها سبع سنوات والصغيرة خمس ·

واضاف فى لهجة الم :

ـ الهم التقيل هى الصغيرة ما تنمش الا لما تمسك ايدى ·· زمانها دلوقت بتعيط ·

وصمت لحظة ثم اضاف :

ـ ما تاكلش من غيرى ·· لازم تستنانى ·

كان يتكلم فى الم شديد كانه يبكى بدموع غزيرة لو لم تجف دموعه لانهمرت ·

بدا الضيق على كل من العبى وفوزى · قال العبى كلمة فامن عليه فوزى من ملل ·

ـ قطع قلبنا بحكاية اخواته ··

ثم التفت الى احمد متضايقا وقال :

ـ لازم تحملنا همك ..

فقال مصطفى ساخرا :

ـ وله .. تجوزني اختك ياد .. دانا واد كسيب ... (ريال فى اليوم وشرفك) .

ولكن سخريته لم تكن على ما هو مألوف منه من حدة ومرارة .

اما الصعيدى فانه سرح ببصره فى جلبابه يتأمل خطوطه .

قال :

ـ البنات مصيبة يجيبوا العار .

وما لبث ان انتبه الى البقع العديدة التى تبرقش جلبابه فقال :

ـ جلابيتى اتسخت .

ثم تلفت حوله وقال :

ـ هنا حنفية حاغسلها .

واسرع يخلعها واختفى بها فى المرحاض وسرعان ما اخذ ماء الصنبور يتدفق بقوة .

وانصت الغلمان الآخرون لصوت الماء المتدفق فى اهتمام وانبهار بالفكرة وما لبثوا ان قاموا واحدا بعد الآخر فخلعوا جلاليبهم واندفعوا بها الى المرحاض وارتفع لغطهم واشتدت معاكساتهم لبعضهم البعض وهم يتزاحمون على ماء الصنبور .

وبقى فى الحجرة الغلام أحمد . انه ينصت اليهم وعلى وجهه تردد شديد فهو بطبعه حذر متردد ولا يحب الاندفاع مع الآخرين . ولكن فكرة غسل قميصه تستهويه فهو ينظر اليه يتأمل البقع التى فيه . ثم خلعه وأخذ يفحص ياقته التى يحزها خط عريض داكن من العرق والقذارة ثم الأكمام والظهر الذى تعرف ملمسه كل حيطان وأرصفة شوارع القاهرة . آخر مرة غسلة كانت منذ شهور ، فلم لا يفعل كما يفعلون وها هو الماء ميسر ، يتدفق من الصنبور فى قوة وغزارة ، صوته مغر وضجيج الأولاد اكثر اغراء .

عاد الصعيدى وهو يعصر جلبابه ثم فرده ونظره وهو يقول :

ـ اصبح مليح

وتبعه فوزى ثم مصطفى .

واسرع احمد الى المرحاض وقد خلع قميصه ..

كلهم غسلوا جلاليبهم ، والآن مشكلة نشرها لتجف . نظروا حولهم ، لا نتوء فى الحائط ولا مسمار يمكن ان تعلق عليه . رفع العبى بصره الى الكوة العالية . وما لبث ان ارتفعت ابصارهم جميعا اليها . عندها الهواء وشعاع النور الباهت الذى يتسلل من القضبان والشبكة السلكية .

اندفعوا كلهم الى الحائط يتسلقونه الى الكوة . لم يكن به ما يساعد على تسلقه ولكنهم يتشبثون به بأيديهم واصابع اقدامهم ، وقفز فوق ظهور بعضهم البعض .. بدوا كالنسانيس الهائجة فى القفص ، ولكنهم وصلوا الى الكوة واحدا بعد الآخر وربطوا جلاليبهم فى قضبانها من أكمامها .

عادوا الى مجلسهم فوق الدكة الخشبية ووجوههم تطفح بالبشر لفوزهم فيما ابتغوه حتى احمد بدا وجهه منشرحا او على الاقل غير مقطب .

فجأة قام مصطفى واقفا وقال .

ـ حاغسل راسى .

واندفع الى المرحاض ، وما لبث ان تبعه الآخرون ما عدا احمد .

مرة اخرى التزاحم حول الماء واللغط يعلو والمرح والعراك ثم عادوا وهم يقطرون ماء من شعورهم وآذانهم وذقونهم واصابعهم وجلسوا على الدكة .

قال الصعيدى :

ـ التنشف بايه ؟

ثم خلع قميصه وجفف به وجهه وراسه ويديه .

وقال مصطفى وهو يجذب منه قميصه .

ـ هات التنشف بيه ما دام بليته .

ولكن الصعيدى جذبه بعيدا عنه وقال ساخرا .

ـ ليه .. عم جالوا لك عنى مغفل .

ثم ارتدى قميصه المبتل .

وفعل الآخرون مثله ، وكان مصطفى يلبس تحت جلبابه فانلة ممزقة من غير سروال فجفف بها شعره الكث الذى لم يزده البلل الا تقذرا ، ثم عصر الفانلة ولبسها

قال الصعيدى وهو يرتجف .

ـ بردت .

امن الآخرون على كلامه ، فرغم بوادر الربيع مع مطلع شهر ابريل ، الا ان الجو ما زال باردا والناس فى الشوارع يلبسون ملابسهم الشتوية .

قام فوزى واقفا وقال .

ـ حاجيب جلابيتى البسها زمانها نشفت .

قال العبى كلاما غاضبا ولكن فوزى رد عليه .

ـ زى بعضه البسها مبلولة .

فاسرع مصطفى يحاول تسلق الحائط وهو يقول:

ـ حاطلع قبلك .

فاندفع اليه فوزى يجذبه وأخذا يتعاركان هزار ، وما لبث ان انضم اليهما العبى والصعدى وكلهم يتدافعون ويتصايحون ويتبادلون السباب ويضحكون وبقى احمد بعيدا عنهم ، يتابعهم باهتمام ، وعندما يجرفه الحماس يمد يده فيدفع احدهم دفعة خفيفة ثم ما يلبث ان يعود الى موقع مراقبته بعيدا عن المعركة .. سلاطة لسانه وذلاقته وراءها ضعف بدنى شديد يصل الى العجز .

اخذ الدفء يسرى فى اجساد الغلمان نتيجة حركاتهم العنيفة فازداد حماسهم للعراك وقد نسوا جلاليبهم المدلاة من الكوة واخذوا يركبون فوق بعضهم البعض ويسقطون من فوق الدكة الخشبية الى الأرض ويصطدمون بالحيطان .

.. اختلط جدهم بلهوهم ..

دفع فوزى العبي دفعة قوية فاصطدم راسه بالحائط

فاستدار الى فوزى غاضبا وبرقت عيناه وسبه بكلامه المدغم ، واندفع نحوه فى غل وتبعه مصطفى وهو يسبب لفوزى ابائه وجدوده ودينه واشترك معهما الصعيدى ، وتكاثروا على فوزى فاسقطوه على الأرض ، وصعد مصطفى فوق الدكة ثم قفز بقوة فوق ظهره ، فصرخ فوزى صرخة مميتة وهو يصيح

ـ ضهرى انكسر ٠

ولكنهم متكاثرون عليه فى قسوة ، واحمد من ركنه البعيد وجهه متقلص من الالم ٠

ودار المفتاح الغليظ دورات سريعة فى الباب وقبل ان يئز او يصر كان قد انفتح ٠ واندفع عسكرى الى داخل الحجرة وهو يشهر فى يده قايشه ٠ ابتعد الغلمان عن ضحيتهم فجذبه العسكرى فوق الدكة الخشبية قريبا من الباب .

ثم طاح فى الغلمان بقايشه ، واخذ يسبهم وكلما فعل زاد انفعاله فقست ضرباته وهم يصرخون ويستعطفون ، وقد انقلبوا ضحايا بعد أن كانوا معتدين

وكان الذى ناله اكثر الضرب هو احمد ، ولم يشترك فى عملية الاعتداء ، كان هو الوحيد الذى صدق فى توسلاته بانه برىء ، ورغم ذلك ضرب اكثر من الآخرين ٠

ودخل من الباب عسكرى آخر فقال لزميله :

ـ كفايه بقى يا شيخ الا تموت واحد منهم تلبس نفسك جناية عشان الأوباش دول ٠

فانزل العسكرى يده بالقايش

وما ان كف الضرب حتى كف الغلمان عن الصياح ٠توقفت دموعهم عن الجريان ، ابتلعتها مآقيهم كأنها تضن بها ٠

جلسوا على الدكة هادئين ٠ واخذ كل منهم يفحص جسمه ، الساقين والذراعين والصدر ٠ حاولوا ان يروا ظهورهم فلما لم يستطيعوا تبادلوا فحص ظهور بعضهم البعض ٠

نظر العبى الى فوزى وقال كلاما ٠ رنة صوته لم تكن غاضبة ٠

رد عليه فوزى معاتبا ٠

.. عاوزين تكسروا ضهرى واسكت لكم ٠

هو الآخر رنة صوته لم تكن غاضبة ٠

قال احمد :

ـ انا ما كنتش معاكم وانضربت اكتركم ٠

فتحداه مصطفى ٠

ـ كداب ٠٠ انا اكتر ٠

ثم اخذ يعد العلامات التى تركها القايش فى جسده وحذا الآخرون حذوه ٠

ـ اما ضربه جامد ياد ٠

قال الصعيدى ٠

ـ أصله ببشيل حديد ٠

قال احمد فى اعجاب ٠




ـ زى الواد الشجيع اللى كان فى الأهلى من جمعتين ده يا نى ضرب الشرير ضرب ٠٠

دار المفتاح فى الباب فصمتوا كلهم فى حالة انتباه ٠٠صر الباب وأز واندفع الى الحجرة غلامان ٠ احدهما تجاوز الرابعة عشرة والثانى فى السادسة ٠٠ النظرة الأولى اليهما تبين انهما شقيقان ٠

اقفل الباب فاشتعلت الحياة بين الأولاد

صرخ مصطفى :

ـ الواد رمضان جه واخوه ٠

لم يرد رمضان ٠ اتجه الى الدكة فجلس عليها بينما اندفع اخوه الى مصطفى يعاركه يتشعبط فى رقبته يريد أن يوقعه على الارض ٠ اخذ مصطفى يدفعه عن نفسه ولكنه حذر فى حركاته ، يعمل الف حساب لرمضان ٠ نظر الى اخيه كأنه لا يلحظ ما يفعله ٠ مد يده فى جيبه واخرج منه عقبان ٠ ثم اخرج من جيبه الآخر مشط كبريت ، واشعل العقب ٠ استند الى الحائط بظهره ورفع قدمه الايمن فوضعه فوق الدكة واستغرق فى لذة العقب ٠

الأولاد الآخرون صامتون ينظرون الى رمضان فى احترام ، انه ذو مكانة بينهم ٠

قال مصطفى فى توسل ٠

ـحوش اخوك عنى يا رمضان ٠

نظر رمضان الى اخيه نظرة طويلة ثم قال له :

ـ اقعد ياد ٠

فترك الطفل مصطفى ولبد بجوار اخيه .
قال احمد لرمضان فى ذلة يستجديه :
– نفس والنبى .

فناول رمضان العقب لاخيه ، اخذ نفسا كبيرا ثم اطلق الدخان من انفه ، وناول العقب للعيى ودار عليهم العقب كل ياخذ منه نفسا والآخرون ينتظرون فى لهفة . وصل العقب الى احمد آخرهم فتشبث به يمتص كل ما فيه فاحرق اصابعه وشفتيه .

سال رمضان :
– هم وزعوا جراية العشا .
قال فوزى :
– لسه

وثار بينهم حديث قارنوا فيه بين جرايات الأقسام المختلفة ، وسبوا الاقسام التى تخدع المحجوزين « وتاوط » علىجراية العشا ولعنوا مامبرها .

ان ذكر الجراية زاد من جوعهم فتوالت نظراتهم الى الباب المغلق .
ربك حنون ..

فان المفتاح دار فى القفل وانفتح الباب وامتدت يد العسكرى تقذف بارغفة الخبز فى هواء الغرفة كانها الاقراص الطائرة والاولاد يلتقطونها كاللاعبين المهرة .

اسرع مصطفى يحشر ربع رغيف فى فمه . اخرج احمد من جيبه نصف رغيفه السابق وحشر مكانه الرغيف الجديد . استدار اليه الآخرون مشدوهين فقطب وانزوى وسبه مصطفى .
– دنى .. غشاش .
قال رمضان مخاطبا الجميع :
– تلعبوا .
فوافقوا كلهم ما عدا احمد :

جلسوا على الأرض فى حلقة . وقطع كل منهم رغيفه الى لقم صغيرة وبداوا يلعبون جوز وفرد . وتبدد هدوء الغرفة مرة اخرى ، فانهم اخذوا يتقاذفون باقذع انواع السباب وباتهامات الغش وأن الواد مصطفى قطع رغيفه الى لقم صغيرة يكسب مقابلها لقما كبيرة ، والواد فوزى اكل رغيفه اثناء اللعب لقمه لقمه ويريد من يسلفه .

ومر الوقت ..
.. ساعة او ساعتان او ثلاثة ..
فالوقت فى هذا المكان ليس له قيمة .
وتعب الأولاد ..

التفت فوزى الى احمد المعتكف بعيدا عنهم ورغيفه سليم فى جيبه وساله :
– الواد السجيع عمل ايه فى الشرير ؟

فاندفع احمد يروى لهم قصة الفيلم الذى رآه وسكتوا كلهم يسمعون . واستانف مصطفى هوايته يمارسها وهو يسمع .. يصطاد القمل من جسمه ويقتله على الأسفلت .

ولم يستطع احمد أن يروى القصة بانتظام فاخذ يخلط بين مقاطعها ، فطالت وطالت وهو يعيد ويكرر . وارتخت عضلاتهم من السكون بعد العنت الذى مارسوه وتعرضوا له فصمتوا واستكانوا . واستند الصعيدى الى الحائط بظهره واخذ يدندن باغنية صعيدية .

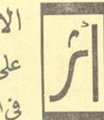
اسند رمضان ظهره الى الحائط واخرج عقبا اشعله وجذب اخاه الى حضنه وقال له :
– نام .

انتهى الصعيدى من اغنيته فاتكفا على نفسه فى جانب من الدكة .

انتهى رمضان من عقبه وبدا يغنى اغنية الأم فى صوت خفيض به ترجيعة حلوة .
وتكوع الآخرون ..

ارتفعت نهنة بكاء مكتوم من الطفل شقيق رمضان فالتفت ناحيته وساله :
– زعلان ليه ؟
فقال الطفل كلاما وهو ينشج .
فعاد رمضان يقول فى حنان .
– حقك على ، مش حاغنى الغنوة دى تانى .
فجاة رفع مصطفى راسه وقال فى ابتهاج .
– تعرف ياد انت وهو .. احنا حنخرج بكره .
سال الصعيدى :
– عشان بكره الوقفة .. محدش يقعد فى الحجز فى العيد .
قال احمد كانه يحادث نفسه :
– الحمد الله ، عملت حسابى من بدرى واشتريت للبنتين كسوة العيد . جبت للكبيرة مترين ونص والصغيرة مترين ودفعت حق خياطتهم خمسة صاغ الحمد لله يا رب .
قال فوزى .
– احنا كمان عيدنا بعد بكره ، اول مره العدين يبجوا سوا .
قال رمضان عن ثقة :
– لا ياد حصلت كتير قبل كده .
قال فوزى مسترجعا ذكرياته عن بيته :
– فى بيتنا دلوقت ، امى تلاقيها عاملة الكعك .
فتحداه مصطفى :
– كعك .. كداب
قال فوزى منفعلا :
. بشرفى مانا كداب .. كل سنة بنعمل .. دانا ابويا سواق لورى ياد

زام العيى وهو يتقلب على جنبه الآخر فوجه اليه فوزى حديثه .
– واد يا شحاته .. لما نخرج حاجيب لك من عند امى كعكه ..
وقبل ان يكذبه مصطفى اسرع يؤكد كلامه .
– ابقى عيل ومره ان ما جبت لك كعكة من عند امى .



أثر الأدب العربي على القصة الفرنسية في العصر الوسيط

بقلم : محمد مفيد الشوباشي

لم يعرف غرب أوربا من فنون الأدب ، قبل احتكاكه بالعرب الا القصص الخرافية ، والملاحم الحماسية• ففي الشمال تغني الشعراء المنشدون المتجولون بالمنظومات القصصية الاسكندنافية المنسوجه من خيوط الأوهام ، ولاقت أناشيدهم رواجا شعبيا كبيرا • وفي الجنوب ظهرت ملامح تصور الحروب التي دارت بين الفرنجه والعرب ، وقد حاكى مؤلفوها قصتي عنترة وكليب ، وان كانت ملاحمهم لم تصل الى مستواهما • أما المثقفون في الشمال والجنوب فلم يعترفوا من ألوان الأدب الا بالآثار اللاتينية، أو بالأعمال الأدبية المنسوجة على منوالها •

ولم تتغير تلك الحال الا عندما خطفت الحضارة العربية الأندلسية أنظار امراء الجنوب الفرنسي ، وخلبت ألبابهم ، وأشعرتهم بتأخرهم ، فراحوا يتسابقون الى الاخذ بأسباب الرقي الحضاري ، ويحيطون أنفسهم بمظاهره ، ويحاولون احتذاء جيرانهم الجدد في كل مظهر ومخبر ، وأحدث ذلك تغيرا كبيرا في ادراكهم الحسي والعقلي ، وهيأهم لتذوق أدب العرب بعد تذوق ألوان حضارتهم ، فلم يكفهم الأخذ بمظاهر العمران الأندلسي بل تجاوزه الى الاغتراف من معين الشعر العربي، ونظم شعر يحاكيه، وظهر الشعراء التروبادور في اقليم « بروفانس » القابع في شمال جبال البرانس ، وما نظموا شعرهم الا بعد أن هبط عليهم الوحي من الأندلس •

وفي هذا الصدد قال الكاتب الفرنسي « روبير بريفو »

« عندما بدأت قصص الفروسية المثيرة للمشاعر تلوح في أفق القرون الوسطى ، وأساطير السلتين الوثنية ، الملهبة للخيال تستنشق أنفاسها الأولى ، ازدهر في ولايات الجنوب الفرنسي « شكل أدبي » غريب عن تلك الأساطير والقصص ، وهبت في كل مكان نفحات الهام غنائي جديد نقلت الخصب الى اللغات العامية التي كانت في طريقها الى التكون ، وظهرت في ولاية « بروفانس » أشعار عاطفية ذات معان منتقاة ، وصياغة مدروسة ، فتجاوبت مع مجتمع اقطاعي بدأ ينشد متعة فراغ مزدان بالظرف والبهجة عندما استشف

أبهة الشرق وسمو عواطفه ، وفطن الى ما هو عليه من خشونة بربرية ٠٠ وأمد هذا الالهام الشعرى الشرقى شعراء بروفانس بنماذج أدبية ، وتردد صداه فى منظومات ذلك العصر ممتدا الى شعراء الشمال الفرنسى ، وهو الذى ابتعث لألاء الشعر الايطالى الذى لمع بعد ذلك فى أوربا بأسرها ، وأيقظ حتى فى ألمانيا وانجلترا بشائر تقليد أدبى جديد ٠٠

حرك هذا الشعر العربى الذى أشار اليه بريفو عواطف نبيلة كتمتها البربرية ، وأشعل خيالا أخمده الجهل ، وازداد قدرا بازدياد الحس الذى أرهفه ، والوعى الذى أيقظه ٠٠ وانتشر فى كل اتجاه ، على حد قول بريفو ولكنه أحدث فى شمال فرنسا أثرا يختلف بعض الاختلاف عن الاثر الذى أحدثه فى سائر الأصقاع الاوربية ٠

أحدث فى كل مكان وصل اليه نهضة شعرية ، ولكنه أحدث فى الشمال الفرنسى نهضة قصصية ، فهو برغم عمق تأثيره فى النفوس هناك لم يستطع ان يقتلع ميل النورمانديين القديم الى القصة وايثارها على سائر أنواع الأدب ، هذا الميل الذى غرسته فيهم قصص السلتيين الخرافية ٠٠ لكن شعر الغزل الجديد استطاع مع ذلك أن يهذب ميلهم المذكور ، فقد سما بادراكهم وذوقهم الى الحد الذى لم يعودوا يستمرئون معه تلك القصص البدائية الوحشية المتولدة من الجهل ، المعبرة عن الخوف القديم من المجهول ٠

امتزج ميلهم القديم الى القصة الخرافية بميلهم الجديد الى الشعر العاطفى الانسانى ونشأت عندئذ الحاجة الى قصص تطرح الخرافة جانبا ، وتعبر عن المشاعر والمعتقدات الحديثة التى غزت القلوب والعقول ٠

وفى منتصف القرن الثانى عشر ظهرت الثمار الأولى من القصص المطلوبة ، بيد أن التاريخ لم يحفظ الا ثلاثا منها ، ولم يذكر لنا الا اسم مؤلف احداها ٠٠

نما ادراك الفرنسيين العقلى فتخطوا مرحلة الاهتمام بالغول « جريندل » الذى يعيش فى جوف الظلام ، ويغير على قصر « هرو تجار » ، ملك الدنمارك ، فيلتهم من يؤمون حفلاته دون أن يشبع ، ويشرب دماءهم دون أن يرتوى ٠٠ أو الاهتمام بالأرواح الشريرة التى تحل ببطون الوديان ، ومجاهل الغابات ، وضفاف المستنقعات ، وتخرج من مكامنها خفية لتقتحم بيوت الناس ، وتحمل اليهم الكوارث والآلام

لقد اضطلع الأدب العربى بتغيير ذوق الأوربيين فى ذلك الأوان ، كما اضطلعت العلوم العربية بتغيير عقليتهم ، وساهمت فى ذلك فلسفة الاغريق التى كان للعرب أيضا فضل نقلها اليهم ، فنفروا من الأسلوب الأدبى الطنان بعد أن تذوقوا الأسلوب الرقيق الجميل ، ورفضوا التفسير الخرافى للوجود بعد ان أصبحوا أوسع احاطة بأسراره ٠ ولكن التغيير لم يحدث دفعة واحدة بين يوم وليلة ، بل حدث شيئا فشيئا على مدى طويل ، وعجز بعض كتابهم عن ابتداع موضوعات جديدة ، فأعادوا صياغة الموضوعات التقليدية مع تغيير أساليبها ومضامينها ٠

وتحدث بيير ديكس عن ذلك فقال : « ان تلك الأعمال الأولى التى سميت قصصا ، وهى « طيبه » و « الياس » و « طرواده » ، تختلف اختلافا واضحا عن الملاحم القديمة ، وتتميز عنها بأسلوبها الشعرى « الموزون » ، المتحرر من التراكيب المعقدة ، وباقتصارها على القافية الثنائية ٠٠٠

وقال عن تلك القصص المنظومة أيضا : « انها أعمال أصيلة ، فقد عرفت فرنسا فى ذلك الوقت حركة أدبية كبرى تضمنت الخصائص التى تميز بها ـ فيما بعد ـ أدب عصر النهضة ٠ وقد عاش مؤلفو قصص « طيبة » و « الياس » و « طرواده » فى وقت ابتعاث الفكر الاغريقى ، وانتشار الفكر العربى ٠٠٠

وقال عنها كذلك : « انها تدل على اتخاذ موقف ازاء العالم الواقعى أقرب ، بلا شك ، الى الادراك العقلى السليم ٠٠٠ والذى يلفت النظر هو هذه الجراة العلمية المغلفة بغلاف وثنى ، وهذا الايمان الراسخ بالعقل البشرى

لقد صيغت قصة « طيبة » المذكورة صياغة

جديدة يستسيغها ذوق ذلك العصر ، وابتدع مؤلفها المجهول حلولا واقعية لمشكلاتها تقبلها عقلية الناس وقتذاك •

ونحا مؤلف قصة « ايناس » هذا النحو ، فاعاد صياغة أصلها الروماني ، وأبدع فى ذلك ابداعا لم يصل كاتب قصة « أوديب » الى مستواه ، فبطلة قصته ، وهى فتاة صغيرة تدعى «لافين» لم تعرف الحب بعد ، تتعرض لما اعتادت بنات جنسها أن يتعرضن له ، وهو التزوج برجل يفرضه عليها أهلها ••• فامها تقول لها :

ـ تورنوس فارس شجاع ، ولا بد أن تحبيه •

وكانت « لافين » أول فتاة أوربية تابى أن تذعن لارادة أهلها فى هذا الشان فهى تناقش أمها فى الامر فتقول :

ـ ولكن خبريني ما هو الحب ، فانا لا أعرفه

ويدور بينهما حوار يعده مؤرخو الادب آية من اروع آيات الأدب الأوربى •• تجيب الأم :

ـ ليس فى مقدورى أن أشرحه لك ••

ـ وكيف أعرفه اذا أنا لم أسمع عنه شيئا؟

ـ سيعلمك قلبك كيف تحبين •

ـ حتى حينما لا يحدثنى عنه أحد قط ؟

ـ أنت لن تعرفى عنه شيئا أبدا عن طريق الكلام •

ـ ألا بد اذن أن أظل أجهله ؟•

ـ بل ستعرفينه فى أقرب وقت •

ـ كيف ذلك ما دمت لا تحدثينني عنه ؟

ـ مهلى ! •• وستعرفينه دون ابطاء •

ـ كيف ذلك وأنا لا استطيع أن أجد احدا يطلعنى عليه ؟

وهنا تعترف الام لابنتها بانها كابدت الحب ، واكتوت بناره ، وذاقت منه صنوف العذاب •• فتصيح الفتاة :

ـ أهو داء عياء اذن ؟

وتجيب الأم :

ـ هو أشد ايلاما من الحمى •• ، ولامهرب من عذابه لمن عرفه •

ـ ان قلبى يرفض ذلك العذاب ••

ـ لا تتحاشى الحب ، فان عذابه مستطاب •

ـ عذاب مستطاب !•• انا لم أسمع عن شيء كهذا قط •

ـ ان عذاب الحب يختلف عن أى عذاب آخر

ـ ولكنى لا أريده •

ـ انه شيء عذب ، وأحسب انك ستقعين فى حبائله يوما •

وتتوالى الأيام ، وتتعاقب الأحداث ، ويبدو على الابنة علامات الحب ، وتقول لها أمها :

ـ انى أعرف هذا التململ •• أعرف التنهد الطويل العميق •• أعرف التململ والتنهد المنطوين على العذاب والنعيم •• أنت تحبين يا بنيتى ••

وتقول لها ابنتها بعد انكار •

ـ أنا لا أعرف عم تتحدثين ، ولكنى أشعر بالم وعذاب شديدين •

وتفرح الأم الاميرة ، اذ تحسب أن ابنتها أحبت الفارس « تورنوس » ، ولكنها تدرك ، بعد أن طرحت على « لافين » أسئلة عديدة أن الفتاة أحبت فارسا آخر يدعى « انياس » ، فتهددها بالقتل اذا هى لم تاتمر بامرها وتتزوج « تورنوس » • وتتصدى « لافين » لأمها قائلة انها تؤثر الموت على الاذعان لمثل هذا الأمر •• ازاء هذا الاصرار تلين الأم بعد الشدة ، وترجو ابنتها أن تتباعد عن «انياس» لعلها تنساه •• ولكن الحب الغلاب انتصر فى النهاية •

ويحسن أن نعود مرة اخرى الى « بيير ديكس » ، وندع له التعليق على هذا الحوار ، فهو من أعمق المفكرين الغربيين فهما للادب الأوربى القديم ، وأشدهم فطنة الى الخصائص التى تميز بها :

« هنا ، ولا شك ، يظهر ما يقال عنه (التجديد) أكثر مما يظهر فى أى عمل آخر

فهذه القصة لا تتجنب الخوض فى العلاقات الجنسية بل تمضى أيضا فترفض الزواج القهرى والذى أدخلته « لافين » على الأدب العالمى هو وقوف المرأة على قدم المساواة مع الرجال فى الحب الجديد ، وتمتعها كذلك بحقها ، لا فى اختيار حبيبها فحسب ، ولكن فى الامتناع أيضا عن وصال غيره ٠٠ والقصة لا تحاول التوفيق بين الزواج والحب ، ولكنها تحاول اخضاع الزواج للحب ٠ لقد عبر الأدب الاوروبى عن ذلك ، لاول مرة ، ما بين عام ١١٥٠ وعام ١١٦٠ ٠٠ وانفصال القصة الجديدة عن الملحمة لا يرجع ، كما يظن ، الى مجرد تغير الجماهير ، فقد ظلت الملاحم رائجة برغم ذلك التغير مدة غير قصيرة ٠ ولكن الذى برر رواج القصة الجديدة هو مضمونها الجديد المتولد من تطور طرأ على العادات والأخلاق »٠

ويعود هذا الكتاب فيقول: « نحن لانستطيع الا أن نتصور ما توشج من صلة بين كل من الصليبيين ، وامراء الاقاليم الفرنسية الشرقية من ناحية ، والحضارة العربية من ناحية اخرى، ولكننا مع ذلك نعرف نتائجها الاقتصادية والفكرية ، ونعرف ما أعقب ذلك من تطور فى الذوق ، وفى معيشة العز والرفاهية ٠

ويسترسل فى تعقيبه على ذلك الحوار فيقول : « ان هذه النغمة ، وهذا الموضوع ، هما الجديدان فى تلك القصص الأولى ٠ فلم يسبق أن تعرض أحد لمثل هذه الحكايات ٠ وليتحدث من يشاء كما يشاء عن الفواجع الانسانية القديمة ، فاين هى من هذا السحر، وهذه الجدة المنقطعة النظير ، وهذا الاضطراب الذى تعانيه الفتيات عندما يواجهن الحب ٠ ان العظمة التى تحققت هنا لا تمت بصلة الى الهلع الذى يستحوذ على الانسان عندما يواجه مصيره المكتوب ، ولكنها عظمة الايمان بالحياة، والتغنى بجمال الربيع ٠٠ عظمة عالم ارتفع فيه صوت المرأة فغير معالمه القديمة ، ولم يكن ذلك الصوت يرتفع فيما مضى الا نادرا ، ولم يكن يرتفع قط ليعبر عن السعادة ٠٠٠ وقد آن أوان دراسة المكانة التى تحتلها المرأة فعلا فى مختلف الأعمال الأدبية ، فان مثل هذا البحث يؤدى الى كشف حقائق هامة ٠ واذا حدث ذلك فلا بد من خلع الطابع الثورى على قصة انياس ٠٠ » ٠

ويستطرد ذلك البحاثة فيقول : « ٠٠ لا فين هى أول فتاة أعطيت لها الكلمة لتتحدث عن الحب ــ مع استثناء الاماء والبغايا فى الأدب الاغريقى ــ فقصة « انياس » سبقت فى ذلك غيرها من الاعمال الادبية ، فيما أعلم وليس لها نظير يسبقها فى أدب الغرب ٠٠ ليست هناك شخصية كشخصية « لافين » أو عذاب كالعذاب الذى كابدته٠ ان لدينا تعبيرا جديدا عن عواطف جديدة ، وينبغى الا نلتمس تفسير هذه الظاهرة فى عالم الأدب ، ولكن فى عالم الواقع الاجتماعى والتاريخى ٠٠ » ٠

هذا هو أصدق رد على بعض المفكرين الأوروبيين الذين دفعهم تحيزهم لبلادهم الى ادعاء ان المعانى العاطفية التى رددها الشعراء التروبادور فى « بروفانس » ، وحاكاهم فى ترديدها مؤلفو القصة فى الشمال الفرنسى ، مستمدة من أعمال « فيرجيل » ، ومن كتاب فن الحب « لأوفيد » ٠ ونحن بدورنا نسال أولئك المتحيزين لماذا لم يحدث « فرجيل » و « أوفيد » أى أثر فى فرنسا ، ولم يبعثا فيها تلك النهضة الأدبية الباهرة التى لم تردهر الا بعد أن هبت عليها نفحات الأدب العربى ؟٠٠ مع أن أعمال هذين الشاعرين اللاتينيين كانت متداولة بين المثقفين الفرنسيين منذ فتح الرومان لبلادهم !!٠٠

يقول « بيير ديكس » انه لم يجد لمعانى قصة « انياس » نظيرا فى أدب الغرب ، ومع ذلك لا يقول لنا من أى بذور نبتت ٠٠ على حين أنه لو مد بصره الى ماوراء أوربا لوقع نظره على النبع الذى استقى منه الغرب مقومات نهضته الأدبية الاولى ، فالادب العربى ، من شعر ونثر ، يزخر بالمعانى الأدبية العاطفية التى لم يقتبس أدباء الغرب الا قطرات من بحرها الفياض ٠ والقارىء العربى الملم بأدب أجداده الأقدمين ــ وكل قارىء عربى قمين أن يكون كذلك ــ ليس فى حاجة الى تقديم الأدلة على صحة ما نقول ، فهو لا يكاد يقرأ وصفا للحب، حتى فى الأدب الأوروبى الحديث ، الا ويجد له أصلا فى دواوين العرب القدامى ٠ انظر الى

قول الشاعر العربى وهو يصف رعدة الحب التى تحدثت عنها « لافين » .

وانى لتعرونى لذكراك رعـدة
كما انتفض العصفور بلله القطر

واذا قالت أم «لافين» ان آلام الحب ممزوجة بالعذوبة فقد سبقها الشاعر العربى الى ذلك بقوله :

انت النعيم لقلبى والعذاب له
فما أمرك فى قلبى وأحـلاك !

وقال آخر يصف استعذابه لألم الحب ، ورغبته فى الاستزادة منه :

فيا حبها زدنى جـوى كل ليـلة
ويا سـلوة الأيام موعـدك الحشر

واذا قـالت أم « لافـين » ليس من الحب مهرب ، فقد أشار الشاعر العربى الى ذلك فى قوله :

وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى
متـأخر عنـه ولا متقـدم

واذا أعجب « بيير ديكس » بوصف سذاجة «لافين» وطهرها ، فقد وصف الشاعر العربى حبيبته بمثل ذلك فى قوله :

بنفسى وأهلى من اذا عرضـوا له
ببعض الأذى لم يدر كيف يجيب

ولم يعتذر عـذر البرىء ولم تزل
به سـكتة حتى يقـال مريب

وهل ريبـة فى أن تحن نجيبـة
الى الفهـا أو أن يحـن نجيب ؟

لقد افتن شعراء الشرق العربى فى التعبير عن هذه المعانى وأمثالها ، وجاراهم فى ذلك شعراء الأندلس الذين ذاع شعرهم فى أوربا ، وهناك أمثلة اخرى من الشـعر العربى تعبر عن مختلف المشـاعر العاطفية ، وأكبر الظن انها تكفى لاقامة الدليل على سبق ذلك الشعر الى المعانى الأدبية التى انتشرت فى أوربا منذ انتقال العرب الى الغرب الأوربى ، وبنى عليها أدباء تلك البلاد مجدهم الأدبى .

بيد ان شعر العرب لم ينفرد بشرح مشاعر الحب وتحليلها ، ولكن نثرهم ساهم فى ذلك ايضا ، ولا نقصـد بالنثر هنـا قصص الحب وحدها ، ولكننا نقصد أيضا تلك الكتب التى بحثت فى الحب ودوافعه بحثا جديرا أن يوصف بأنه علمى ونشير هنا الى قول الاستاذ يوسف الشـارونى فى كتـابه « دراسـات فى الحب » : عنى الفكر العربى بدراسة الحب .. وينقسم دارسوه الى ثلاث فئات بوجه خاص: عندما تعرضوا لمراتب الوجود ، وجعلوا الصلة بينهـا هى صـلة الشوق أو العشـق أو الأدباء فى شعرهم ونثرهم ، والفلاسفة سواء عندما تعرضوا لفلسفة الأخلاق .. والمتصوفة الذين جمعوا بين الأدب والفلسفة .. بل ان اللغويين أسهموا بنصيبهم فى تلك الدراسة عندما بحثوا مصدر الكلمة من ناحية ، وفرقوا بين دلالات الألفاظ العـربية المعبرة عن هذه العاطفة من ناحية أخرى مما يعرف بدرجات الحب أو مراتبـه كالمودة والعشـق والهـوى والشغف ، وما الى ذلك » .

وقال فى كتـابه المذكور أيضـا « ولقد أثر التراث العربى فى دراسته لظاهرة الحب فى الثقافات الأخرى .. » .

وقد استشهد على هذا الرأى الاخير ببحث « لجوستاف فون جرونيام » بعنوان : « رسالة ابن سينا فى العشق ، وصلتها بالحب العفيف فى الغرب » وببحث آخر لنفس الكاتب بعنوان « أثر العرب فى شعر التروبادور » .

ومن أشـهر كتاب العرب فى الحب كتاب « ذم الهوى » لابن جوزى . غير أن الكتاب ، على الرغم من افاضته فى تحليل ظاهرة الحب ، لم يقتصر على بحث تلك الظاهرة . ولكنه زخر بقصص غرامية تاه فى لجها موضوعه الاصلى .

وهناك أيضا كتاب « طوق الحمامة » لابن حزم الأندلسى ، وقد حظى باوسع شهرة فى أوربـا . والذى يلفت النظر ان أم « لافين » نقلت عنه وصفها للحب لفظا ومعنى ، فقد

سبقها الى تعريف الحب بقوله : « الحب لا يوصف ، فلا بد من معاناته حتى تعرفه »

عرف العرب للحب قدره قبل غيرهم من الأمم ، عرفوا أثره فى الدين والطباع والأخلاق ·· بل عرفوا أنه يقوم بالدور الرئيسى فى تهذيب النفوس ، وحفزها الى الاضطلاع بجلائل الاعمال · وكان لشعرهم وقصصهم وكتبهم الفضل الأكبر فى اشعال جذوة الحب بين جوانح الأوربيين ، وفى تهيئتهم للنهضة الحضارية التى حققوها ·

ويعترف بيير ديكس بالدور الخطير الذى لعبه الحب الجديد ، العربى المصدر فى بعث الحضارة الأوربية ، فهو يقول : « ان عظمة أولئك القاصين الأوائل تنبع من ذلك الكشف الباهر الذى يلعب الدور الرئيسى فى كل ناحية من نواحى حضارتنا الحديثة ·· من ذلك الحب الجديد الذى يحسب للمرأة فيه حساب ، والذى أصبح مادة للأحلام ، وللمثل العليا التى تضيىء فنوننا ··· ذلك الحب الذى لا يتحقق الا اذا كان متبادلا ··· ان هؤلاء القاصين الأوائل المجهولين عرفوا ، كيف يعبرون عن الجديد الناشىء فى عصرهم ، عن العلاقات الحاسمة بين الانسانية الحديثة والعالم الذى تعيش فيه ، هذه العلاقات التى ستتمخض عنها ــ مع المساواة الناشئة بين الرجال والنساء ، ومع النضال ضد المتناقضات الاجتماعية والاقتصادية والدينية ، ووسط الآلام والمسرات ــ وسيلة جديدة لفهم الذات، وفهم العالم والعلاقات الانسانية ··· ولكن الوعى الذى نشأ فى بلادنا مع هذه القصص الأولى ليس وعيا عاما مجردا ، يشغله المصير المحتوم ، بل هو شعور بالجديد الموضوعى الحقيقى الذى نشأ مع الازدهار الاقطاعى ،

ومع التقدم الذى حققه افراد المجتمع ·· ان كاتب قصة انياس ليس عالما نظريا يصف الحب الجديد الذى نما بين جوانح لافين ، ولكنه مبدع واقعى « يعبر عما يجول فى أذهان معاصريه ·· » ·

بيد أن صوت « لافين » ليس أول صوت ارتفع فى عالم الأدب ليعبر عن ارادة المرأة ، وعن حقها فى الزواج بمن تريد ، كما قال « بيير ديكس » ، فهذا الصوت رجع صدى لصوت المرأة العربية التى حققت لنفسها كيانا مرموقا ، وصوتا مسموعا ، قبل ذلك بمئات السنين · وتمتعت دون غيرها من نساء العالم القديم بحرية لا تتمتع بمثلها كثيرات من نساء العصر الحديث · وكل من يرجع الى تاريخ العرب ، ويلم بتقاليدهم ، ويطلع على الشريعة الاسلامية ، يدرك أنه لا يعقد على المرأة المسلمة بغير موافقتها الحرة · فهى لا ترغم على الزواج برجل يحاول أهلها فرضه عليها لمصلحة أو غاية ، وان كان هذا لا يمنع اعتراض أهلها على زواجها بمن يشين سمعتها ، أو يحط من كرامتها ، ومرجع ذلك الى أن مثل هذا الزواج يمسهم كما يمسها ، فهى ليست حرة فى الاساءة الى غيرها ·· وهذه القاعدة مقررة فى كل قانون ، فحرية المرء تنتهى حيث تبدأ حرية غيره ·

ان المرأة العربية التى تمتعت من قديم بحريتها ، واحترام الرجل لها ، وتقديره لرأيها ، هى التى أنارت للمرأة الاوربية سبيل التحرر من رقها وجهلها ، والنجاح فى حمل الرجل على تقديرها واحترامها · وهذه حقيقة تاريخية لم تعد تحتاج الى تنويه بعد أن اقر بها كثيرون من الباحثين الغربيين أنفسهم ·

أما قصة « طروادة» التى عاصرت القصتين السابقتى الذكر ، فموضوعها مقتبس من الالياذة كما هو ظاهر من عنوانها، وقد صدرها مؤلفها ، واسمه « بينييت دى سانت مور » ، بكلمة جاء فيها « ولهذا أريد أن أبدأ فى نظم حكاية ، وجدتها مكتوبة باللاتينية فوددت ان أترجمها الى لغتنا فى قالب قصة ليستمتع بها من يجهل تلك اللغة » · ولكنه لم يترجمها كما قال ، بل استعان بقالب الحكاية القديمة، كما فعل زميلاه المجهولان ، وضمنها أفكارا ومعانى ملائمة لعصره ·

وكانت هذه القصص النورماندية الثلاث توطئة للتطور الجذرى الذى طرأ على القصة الفرنسية ·



مكتبة المجلة

معركة فكرية .. ولكن

بقلم : جلال العشري

الفلسفة فى أى عصر من العصور هى التعبير العقلى عن مشكلات العصر ، هكذا كانت الفلسفة عند اليونان فى العصر القديم هى فلسفة الأخلاق ، وهكذا كانت فى العصور الوسطى بغربها المسيحى وشرقها الاسلامى هى فلسفة الدين ، وهكذا هى اليوم فى العصر الحديث .. فلسفة العلم .

ولايعنى هذا أن الفلسفة تضيف علما الى العلم — وانما هى تعنى بتحليل قضايا العلوم المختلفة لمعرفة ماتقوم عليه من مبادىء وما تشير اليه من نتائج . اذ ليس للفيلسوف حين يكون المجال مجال حديث عن العالم، أن يصدر حكما على مشكلة من مشاكله ، أو أن يقول رأيا فى حقيقة من حقائقه حتى يقول العلم كلمته ، فان قال ، عندئذ وعندئذ فقط يعمد الفيلسوف الى توضيحها وتأويلها ومعالجتها بصورة كلية عامة حتى تبرز دلالتها الفلسفية من وجهة نظر ان لم تكن علمية فهى الى العلمية أقرب .

فالعلم اذ يبحث فى المادة والحياة والعقل يعطينا حقائق لاسبيل الى الشك فيها لأنه يمكن التحقق من صدقها ، ولكن معطيات العلم وحدها لاتفسر المادة ولا الحياة ولا العقل وانما تصفها فقط لاغير ، وهى اذ تصفها تقدم اوصافها أشتاتا فرادى مادامت العلوم المختلفة التى تبحث فيها جزئية بطبيعتها ووظيفتها ، ومادامت نتائج العلم هى فى الواقع حقائق صماء الى أن تسرى فيها الروح الفلسفى فتنطق وتبين . ومن ثمة فان الفلسفة وهى تنشد الحقيقة بوصفها كلا لا يتجزأ ، ينبغى أن تضع نصب عينيها أن أجزاء هذا الكل هو ماتقدمه العلوم الجزئية ، وما لاتقوم فلسفة الا عليه ، هنا ، وهنا فقط يمكن اعتبار الفلسفة امتدادا للعلم ، تتخذ من نتائجه البنات لبنائها وموضوعات لمباحثها فتكون على درجة من الاهمية بالنسبة اليه لاتقل عن اهمية الفروض العلمية نفسها ، اما أن تظن الفلسفة انها هى التى تسير العلم بما تقدم له من مبادىء عامة تنطبق على الوجود كله باعتباره كلا واحدا ، فهذا هو ما ينأى بها عن «العلمية» ويجعلها كلاما فى كلام .

لهذا كان لابد لكل من يريد أن ينظر نظرة شمولية الى الله والكون والانسان وعلاقة كل بالاثنين الاخرين، أن يعبر الهوة الموجودة بين الفلسفة والعلم ، وذلك بان يفلسف العلماء نتائج علمهم ، وبأن يتجه الفلاسفة بمذاهبهم نحو فلسفة علمية ، ولهذا كان مما يتفق وطبائع الاشياء ان نجد من العلماء المعاصرين من اتخذوا نتائج العلوم المختلفة موضوعا لتفكيرهم الفلسفى كما فعل : هنرى بوانكاريه وماكس بورن ، وورنر هيزنبرج ، وارون شرودنجر ، وارنست ماخ ، وليكونت دى نوى ، ولوى دى بروى وكارل بيرسون ، والكسس كاريل ، وآرثر ادنجتون ، وجيمز جينز .. وكان مما يتفق وطبائع الاشياء أيضا أن نجد من الفلاسفة المعاصرين من اتجهوا بفلسفتهم وجهة علمية كما فعل انصار علم الظواهر «الفينومنولوجيا» ، وعلم نفس الصورة «الجشتالت» ، والمذهب المادى

الجدلي «الدياليكتيكي» وكما يفعل اليوم انصار المذهب الوضعي المنطقي او من يطلقون على مذهبهم اسم التجريبية المنطقية ، والذين اشتهر منهم رودلف كارناب ، واوتو نويرات وفردريك وايزمان ،وفيليب فرانك ، وهانز هان ، وهربرت فايجل ، وفكتور كرافت ، وفيلكس كاوفمان، وكورت جودل ، وغيرهم ممن كانوا بالنسبة الى افراد هذه الجماعة «جماعة فينا» اقل واكثر بعدا في المكان او الزمان او الراى مثل كارل همبل ، وكارل منجر ، ورتشاردفون ميزس ، وكارل بوبر ، وتشارلس موريس ، والفرد جوالز آير ثم هانز رايشنباخ .. مؤلفهذا الكتاب . «نشاة الفلسفة العلمية» والذى يعبر تعبيرا صريحا ومباشرا عن روح هذا العصر .. عصر العلم .من حيث ارتكازه على الفكرة السابق شرحها ، والتى مؤداها ان التأمل النظرى الفلسفي مرحلة عابرة ، وان النظرة العلمية الى الفلسفة هى وحدها النظرة المشروعة ، لانها هى وحدها القادرة على ان تجد في علوم عصرنا اداة لحل تلك المشكلات التى لم تكن في العصور الماضية الا موضوعات التخمين . وعلى ذلك فالكتاب كما يقول مؤلفه «قد الف بقصد اثبات ان الفلسفة قد انتقلت من مرحلة التأمل النظرى الى مرحلة العلم» .

ومن هنا جاء الكتاب في بابين ، الباب الاول بمثابة الجانب السلبي او جانب النقد ، اذا كان الباب الثانى هو الجانب الايجابى او جانب البناء ، فهو في تحليله للمراحل الباكرة في التفكير الفلسفي يعتمدعلى التحليل النقدى الذى يكشف عن نواحي النقص في الفلسفة التأملية، ويرجع التأمل الفلسفي الى عوامل نفسية كامنة في نفس الفيلسوف ، فعند رايشنباخ انه اذا كانتالفلسفة تبدو غير مفهومة بالنسبة الى الفكر غير المتحاز ، او تبدو متعارضة مع العلم الحديث ، فلابد ان يكونالذنب في ذلك ذنب الفيلسوف «فلكم ضحى بالحقيقة في سبيل رغبته في تقديم الاجابات ، وبالوضوح استجابةلاغراء الكلام المجازى ، فضلا عن ان لغته كانت تفتقر الى الدقة التى هىمنقذ العالم من مزالق الخطأ» ، وعلىذلك فان اخطاء المذاهب الميتافيزيقية واعتقادها بان في استطاعة الذهن البشرى ان يستخلص من ذاته ،ودون رجوع الى المصادر الواقعية للمعرفة، علما كاملا بالكون والانسان والله ، انما ترجع اصلا الى ذلك العامل النفسى الذى «كانت دراسته خليقة بان تلقى على معنى المذاهب الفلسفية ضوءا اعظم مماتلقيه عليهاكل محاولات التحليل المنطقى لهذه المذاهب» .

والذى لاشك فيه ان العاملالنفسى له اهميته في الكشف عن الاخطاء الفلسفية التى يقع فيها الفيلسوف سعيا منه الى اليقين ، ورغبة منه في نشدان الحقيقة ، وهو ماسبق ان لاحظه الفيلسوف الالمانى نتشه عندما قرر ان وراء القضايا المنطقية دوافع فسيولوجية ، وان الغريزة متغلغلة في تكوين النظريات الفلسفية كما لاحظه ايضا العالم الشهير فرويد عندما ذهب الى ان افكار الانسان مردودة الى عهد الطفولة ، والطفولة مردودة بدورها الى الجنس البشرى باكمله ، ولاحظه بعد هذين المفكرين الفيلسوف المعاصر جون الثر وزدم الذى يتفق معانصار المذهب الوضعى المنطقى في ان الميتافيزيقا ليس لها معنى ، ويساير انصار هذا المذهب في هجومهم على «المطلق» و «اليقين» ولكنه لايقف عند هذا الحد ، بل يتعداه الى القول بان الفلسفة ليس لها معنى الا من حيث هي تصوير لحياة الفيلسوف الباطنة ، وتعبير عما يدور في نفسه من نوازع ونزوات اقول ان العامل النفسى له اهميته في هذا كله ، ولكن المبالغة في تقدير اهمية هذا العامل الى الحد الذى يجعل فيلسوفا مثل رايشنباخ يقتصر عليه دون التفات الى اهمية العامل التاريخى او العامل الاجتماعى انماهو قصور في تفسير المذاهب الفلسفية ، والكشف عن الاسس التى يقوم عليها مذهب الفيلسوف . والا فكيف نستطيع ان نفهم فلسفة كالرواقية Stoicism التى تذهب الى ان ان واجب الانسان نحو الله اولى بالطاعة من واجبه نحو الدولة من غير ان نعلم شيئا عن العالم الهلليني ، بل وعن خضوع اليونان للمقدونيين اولا ثم للرومان بعد ذلك ، وكيف نستطيع ان نفهم فلسفة كالتوماوية من دون ان ندخل في اعتبارنا سقوط روما وقيام المسيحية وماكان للكنيسة الكاثوليكية بتاريخها اليهودى ولاهوتها اليونانى وقانونها الرومانىمن سيادة على الفكر في ذلك الحين ، بل كيف نستطيعان نفهم فلسفةكالوجودية الفرنسية ، في تاكيدها حرية الفرد ضد كل سلطة خارجية سواء كانت سلطة الدين او العلم او الاخلاق من غير ان ندخل في حسابنا محنة فرنسا على ايدى جيوش الاحتلال النازية ، وقيام الحرب العالمية بوجه عام . فالعامل النفسى له اهميته في تفسير الظاهرة الفلسفية ، ولكن الاقتصار عليه يبعد الظاهرةالفلسفية عنظروفها الاجتماعية وسياقها التاريخى الحى ، ويحيلها الى رموز وعلامات جامدة ، بل الى افعال وردود افعال ، تعزلها عن الحركة الشاملة للتطور التاريخى والاجتماعى ، ولاتربطها بالواقع الانسانى في نظرة تاليفية موحدة .

اما الباب الثانى من هذا الكتاب ، وهو الجانب الايجابى او جانب البناء، فينتقل الى عرض ماأسماه رايشنباخ بالفلسفة العلمية ، محاولا طرح النتائج الفلسفية التى ظهرت نتيجة لتحليل العلم الحديث واستخدام المنطق الرمزى ، فهو يتضمن شرحا للمفاهيم والنظريات العلمية الحديثة ، وبخاصة في الرياضة والفيزياء اللذين يبحث فيهما من زاوية التحليل المنطقى . ويكشف من خلالهما عن النتائج الثورية التى توصل اليها العلم الحديث ، والدلالة الفلسفية لهذه النتائج من ناحية ، واثرها في نظرة الانسان الى العالم من ناحية اخرى .

ولايقتصر المؤلف على علمي الرياضة والفيزياء باعتبارهما ايسر العلوم خضوعا للمنهج العلمي ، وانما نراه يوسع من نطاق العلم بحيث يشتمل حتى على المجالات التى يظن انها لاتخضع بطبيعتها للقوانين

العلمية .. كالحياة والاجتماع والاخلاق فهو يفرد فصلا بعنوان «التطور» ـ الفصل الثانى عشر ـ ينكر فيه التفسير الغائى للظواهر البيولوجية، ويؤكد فيه على التفسير السببى لحركة هذه الظواهر ، وبذلك يوحد بين الكائنات العضوية الحية ، وبين الطبيعية غير العضوية ، «فالفيزياء ـ على حد قوله ـ ليست علماموازيا للبيولوجيا ، وانما هى علم اكثر اولية ، وقوانينها لاتقف عاجزةامام الاجسام الحية ، وانما تشمل الاجسام الحية وغير الحية معا» .

وفى الفصل السابع عشر بعنوان «طبيعة علم الاخلاق» نراه بعد ان استبعد المبادىء التركيبية القبليةمن ميدان المعرفة ، يقوم بتحليل مماثل فى ميدان الاخلاق ، فينكر القول بوجود موازاة بين مجالى المعرفة والاخلاق من ناحية ، ويحاول من ناحية اخرى الاستعاضة عن الفهم المعرفى والقبلى للاخلاق بفهم يتمشى مع نتائج الفلسفة العلمية.اماالفصل الاخير من الكتاب فيخصصه المؤلف للدفاع عن وجهة النظر القائلة بان دراسة المجتمع يمكن ان تخضع لقوانين علمية مشابهة لتلك التى تخضع لها دراسة الطبيعة ، وهو يرد على الاعتراضات التى توجه الى هذا الراى ، وبخاصة تلك التى تقول بان الظاهرة الاجتماعية فردية لاتتكرر بقوله : «ان الحجة القائلة ان الحوادث الاجتماعية متفردة ، وانها لاتتكرر ، تنهار لان نفس الحكم يصدق على الحوادث الفيزيائية ، فالطقس فى يوم ما لايمكن ان يكون هو ذاته فى يوم آخر ، وحالة قطعة معينة من الخشب لايمكن ان تكون هى ذاتها حالة اية قطعة اخرى ، ولكن العالم يتغلب على هذه الصعوبات بادماج الحالات الفردية فى فئة ، وبالبحث عن القوانين التى تتحكم فى مختلف الظروف الفردية فى معظم الحالات على الاقل ، فلماذا يعجز عالم الاجتماع عن أن يفعل نفس الشيء ؟ » . وهكذا نجد ان الهدف الاخير الذى يستهدفه رايشنباخ هو ان يرصف الطريق واسعا وطويلا امام فلسفة جديدة قوامها العلم ، او يمكن اثبات نتائجها بوساطة منهج فلسفى لايقل دقة واحكاما عن منهج العلم ، وذلك لكى تحل محل الفلسفة التقليدية القديمة التى كانت تقوم على النظر العقلى او التامل الفلسفى ، وتخلص الى اقامة عوالم فلسفية لبناتها الالفاظ والكلمات ولكن لارصيد لها من الواقع الموضوعى . «فلم تعد الفلسفة قصة اناس حاولوا عبثا ان يقولوا مالايمكن ان يقال ، بصور مجازية او تراكيب لفظية لها صورة منطقية وهمية ، بل ان الفلسفة هى التحليل المنطقى لجميع اشكال الفكر البشرى» .

وبعد هذا التناول للجانبين الاساسيين اللذين تدور عليهما فصول هذا الكتاب ، جانب البحث فى جذور الخطا الفلسفى ، وجانب تقديم الادلة التى تثبت ان الفلسفة قد ارتفعت من الخطا الى الصواب ، وبعد معالجة المؤلف لهذه المسائل معالجة تشهد بتمكنه من الفلسفة والعلم كليهما ، وتدعو الى الاعجاب بقدرته على التحليل والمقارنة واستخلاص النتائج العامة ، وبعد تميز أسلوبه بما تميز به منهجه من «الوضوح والبساطة» نرى ان الكتاب كان جديرا بان يترجم ، بل كان يجب المبادرة بترجمته على الفور وبخاصة فى هذه الظروف الاخيرة التى احتدمت فيها المعركة الفكرية بين خصوم هذا المذهب وانصاره ، احتداما خرج بها عن هداة الحوار الفلسفى ومايتحلى به من دفء البحث عن الحقيقة ، الى معترك النقاش السياسى او الايديولوجى ومايحيط به من صخب ويكتنفه من الوان الاحراج، وهذا كله من شانه القضاء على لغة التفكير الفلسفى السليم بايدى من يتدخلون من الهواة ، ومن شانه ايضا اهاجة الحساسيات السياسية البعيدة عن علمية الراى وموضوعية البحث ، ومن شانه اخيرا اضاعة نقاط الالتقاء وتعميق هوة الخلاف بين طرفى النزاع، وهذا هو ماأشار اليه الدكتور فؤاد زكريا فى تقديم ترجمته لهذا الكتاب اذ يقول : «ان قدرا كبيرا من الخلاف بين انصار الوضعية المنطقية وبين خصومها ، ممن ينتقدونها على اساس انها ليست علمية كما ينبغى ، او ليست علمية على الاطلاق ، هو فى واقع الامر خلاف وهمى ، لان بين الطرفين نقاط التقاء تزيد بكثير على مايظن كل منهما للوهلة الاولى» .

غير ان الدكتور فؤاد زكريا سرعان مايعود الى اتخاذ موقف حيادى بين طرفى النزاع ، هو فى حقيقته موقف محترفى الفلسفة من هواتها ، او موقف الخبراء الذين لاينتمون الى هذا الجانب او ذاك ، وانما يحرصون على اشاعة لغة التفاهم الحقيقية بين من لايتكلمون نفس اللغة ، او يشتركون فى نفس الحوار ، فهو يقول «لااستطيع أن أزعم أننى كنت طرفا فى هذه المعركة» وفى تقديرى اننا اذا كنا ننادى بالالتزام فى الادب ، على اعتبار ان الاديب لابد وان يكون عاملا فعالا فى تطوير الواقع من حوله ، فلا اقل من ان يكون الفيلسوف قوة حاسمة لقضايا الفكر فى عصره ، وطاقة فكرية لخدمة المجتمع البشرى .

فما هو موقفى مما ترجمت ؟

سؤال لابد وان يلقيه كل مترجم على نفسه ، لان علاقة المترجم بمن يترجم له كثيرا ماتكون موضوع الاسئلة يلقيها القراء على انفسهم ، وهم غالبا مايربطون بين المؤلف ومترجمه ، بعلاقة قوامها الاتفاق ، ولايسيغون الموقف الحيادى او غير المنحاز الذى لايتفق فيه المترجم مع المؤلف ولايختلف ، والغريب ان هذا هو الموقف الذى ارتضاه الدكتور فؤاد زكريا ، والذى عبر عنه بقوله : «لقد وجدت الفرصة سانحة لانجاز ترجمة هذا الكتاب . املا فى ان يسهم فى القاء الضوء على هذا المذهب ، بحيث يتعرف عليه القارىء العربى من خلال كلمات واحد من اكبر ممثليه الاصليين ، ويستطيع ان يصدر عليه حكما موضوعيا» .

غير ان هاتين الملاحظتين لاتقللان كثيرا من قيمة هذا الكتاب واهميته ، ولا من قيمة ترجمة الدكتور فؤاد زكريا وجودتها ، فقد وفق صاحب كتابى «نيتشه» و «اسبينوزا» فى ترجمة هذا الكتاب ترجمة لاتحس فيها بتعثر فى صياغة الكلمة ، او معاناة فى نقل الالفاظ ، وليس هذا بغريب على واحد من فرسان عصر النهضة فى حياتنا الفلسفية المصرية المعاصرة .



تاليف : الدكتور فائق متى
الناشر : دار المعارف
سلسلة نوابغ الغرب (عدد ١٧)

نقد : احمد ابراهيم الشريف

دار المعارف بين ناشرينا دار ذات فكر مبدع ونفس طويل فمن ابداعها انها تحاول ارضاء جميع الأذواق والأذهان والمستويات وتعرف كيف ترضيها .

ومن نفسها الطويل انها تستمر على المشروع اعواما واعواما حتى تستوفيه او تستوفى معظمه ، ثم لا تهمله بعد ذلك كل الاهمال .

ومن بدائعها انها بدات سلسلة « نوابغ الفكر الغربى » ، يطلع فيها قارىء الشرق العربى على تراث الفكر والنبوغ فى الغرب وقد بدات هذه السلسلة منذ نحوعشرة اعوام ومازالت مستمرة فيها وآخر اعدادها ، العدد السابع عشر ، هو ما كتبه الدكتور فائق متى عن اليوت ، الشاعر الناقد العظيم (١) .

واليوت يستحق الدراسة لا لكونه نابغة من نوابغ الغرب وحسب بل لأنه معاصر تهمنا مشاكله التى تصدى لها وحلوله ومعالجته لها بوصفها دراسة الروح والوجدان خواء يتعب فيها اليوم . الا انه يختلف عن الناعين على حياتنا وجيلنا .

كان اليوت من الناعين على العصر تهالكه على المادة والجسد ، وتركه حياة الغرب حضارته ؛ فجل هؤلاء قد وضعوا فلسفة العصر السائدة فى جانب واتخذوا موقفهم فى الجانب المضاد : فروسو يرى أن سيطرة الانسان على الالة مصيبة فى ذاتها واس كل المصائب ولا خلاص للانسان الا بالعودة الى عصر ما قبل العصا والحجر المدبب ؛ وغاندى يرى فى الأحمسا والمغزل خلاص الانسان فى القرن العشرين ضدكل السيئات حتى القنبلة الأيدروجنية .

اما اليوت فلم يكن كهؤلاء ، لانه لا يرى فى السيطرة على الآلة مصيبة فى ذاتها ، بل ينعى على الانسانية انها انقلبت الى النقيض وصارت خادما للآلة مسترقة لضروراتها، بعد ان فقدت قيم الحياة الروحية والأخلاقية الوجدانية ثمنا للصناعة وتطوراتها .

ولم يكن ـ فى نظره ـ ان فلاسفة الحضارة فى القرن الماضى قد اخطاوا فى جعل التقدم الآلى مقياسا للتقدم المدنى بل كان يرى ان خطاهم هو اغفال القيم الروحية على مذبح الملذات والجسديات . اخطا هؤلاء الفلاسفة فى اول عصر للصناعة حينما ظنوا ان تقدم الصناعة لن يؤثر على قيم الروح والأخلاق . واخطاوا مرة ثانية ، حين تبين لهم ان سيطرة الآلة على الحياة قد محت شخصية الانسان ، منتجا مستهلكا ، بين الانتاج الكبير mass production وبين انتاج القوالب المكررة standardization فاخذتهم العزة بالاثم ولم يعترفوا بان نضوب الروح ابهظ من ان يقبلوه ثمنا لامتلاء البطون،بل اصروا على ان مطالب الروح اوهام ، وان مطالب الانسان هى مطالبه المادية وحسب ، وان تقدمه فى ارضاء هذه المطالب هو التقدم الصحيح .

فلما استفحل الامر فى القرن العشرين وراى الانسان بعينيه ضياع العقيدة والوجدان ، وان الخواء قد اندلع نارا عالمية ضارية تاكل حتى مطالب الأجساد ، وانه خسر الدنيا والآخرة ، اخذ يصيخ اذنه وعقله للمخلصين من امثال اليوت ، لعله يجد من هدايتهم سبيل الخلاص والرشاد .

بيد ان اليوت لم يكن الا شاعرا وناقدا ، يصف ويصور ويبين مدى السوء والبعد عما ينبغى ان يكون ، ولم يكن المصلح العملى ولا الفيلسوف النظرى ، اللذين يحددان خطوات الهداية وعلامات الطريق : هذا بتيادة العملية وذاك بفكره النظرى . على ان تهيئة الأذهان الى وجوب العلاج السريع ـ وهى التى قام بها الشاعر الكبير ـ ليست بالعمل الهين القليل .

لهذا نرحب بكتاب عن اليوت فى اللغة العربية ، بل بكتب متعددة ، فان دراسة النوابغ شىء يستحق المجهود ؛ فان كانت الدراسة ممتعة ومفيدة فى مشاكل الحياة فى آن فانها تستحق المجهود مرتين .

ولهذا نشكر الدكتور فائق على ما ادى فى هذا السبيل .

غير انه يبدو ان شكرنا له ان يتعدى هذه الحدود .

يقول المؤلف فى آخر مقدمته للكتاب: « وقد راعيت فى هذا الكتاب تطور اليوت فكريا وحاولت ان اطبق نظريته النقدية على قصائده ، ثم تتبعت الخيوط فى نسيج كل متجانس اذ ان الكتاب مقسم الى ثلاثة اجزاء رئيسية وهى : النقد والشعر والمسرح وهذه الأجزاء بمثابة الأعمدة الراسخة التى اقام عليها اليوت صرحه الفكرية . »

عكذا بتانيث الصرح

تتبع هذه العدة فى الكتاب فلا نجد المؤلف قد وفى بها ولا بجزء منها نعم انه قسم الكتاب الى ثلاثة اجزاء ؛ اما ان يكون تتبع تطور اليوت فكريا فانه قد غفل حتى عن ذكر اطوار حياته العملية الوظيفية دون الحياة الوجدانية الفكرية ، وحتى هذه الحياة الوظيفية قد اكتفى منها بذكر الأحداث والتواريخ دون الأثر والتاثر والتاثير . ومثل هذا التتبع لتواريخ الأحداث الهامة هو ما فعله فى تتبع آثاره اذ اكتفى بتتبع كتبه ومقالاته وقصائده حسب تواريخ صدورها يلخصها ويعلق عليها . وتتبع الآثار بالتلخيص شىء وتتبع اطوار الشاعر او الناقد شىء سواه . واما تطبيق نظريات اليوت على آثاره الأدبية فهذا ما لم نر له شاهدا واحدا يبر بهذه الموعدة لان شرح القصائد والتعليق عليها شىء يختلف عن نقدها على مذهب النقاد السابقين فضلا عن مذهب اليوت الحديث .

ونميل الى التماس العذر للمؤلف فى هذا ، لان اليوت اوسع من ان يحيط به كتاب صغير ، ولكنه التماس العذر

(١) صدر بعد كتابة هذا المقال العدد ١٨ عن رنجتشتين

الذى لا يتعدى الى الشكر لان هذا ما نضن به على المؤلف فيما وراء تلك الحدود • ومع هذا فما نلتمس له العذر الا وفى النفس غضاضة وشك كبير ؛ لان العذر لا يجوز الا لمن ادى القليل على أتم كفاية وحال بينه وبين الكثير ضيق المجال • والمؤلف لم يكن على هذا الوصف ، بل يبدو لنا ان ضحالة المأتى كانت لضيق الادراك لا لضيق المجال • وما ظنك بدكتور حصل على درجته الجامعية فى دراسة اليوت من جامعة ليفربول ثم يتكشف كتابه عن عدم فهم – اى والله عدم فهم لا قلة فهم – للغة الانجليزية فضلا عن آدابها ؟!

انه ان يكن يفهم اللغة الانجليزية حق فهمها ثم يترجمها بمثل ما ترجمها به انه اذن لغير امين • ولكن عدم الأمانة تهمة شنيعة تحتاج الى دليل يتخطى الظواهر الى البواطن ولذلك لا نقيمها عليه ونكتفى بظاهر الأدلة والتهم وهو الخطا الدال على عدم الفهم ... وكفى •

استشهد (فى ص ٧٥) بشاهد من قصيدة « صورة سيدة » فقال : « ففى ليلة من ليالى اكتوبر الحالكة عدت الى منزلى كعادتى

وقد انتابنى احساس بوعكة طفيفة

وصعدت درج السلم وادرت مقبض الباب

وشعرت فى الحال كاننى صعدت على ركبتى ويداى (هكذا بالرفع)

وافهل سترحل الى الخارج ، ولكن متى ستعود ؟ (هكذا بادخال السين بعد متى وهل)

انه لسؤال عديم الجدوى

فانت لا تعرف وقت عودتك

على اية حال ستتعلم الكثير من ترحالك •

وانا هنا القى بابتسامتى المتثاقلة على هذه القطع الأثرية • »

ولندع الاسلوب السقيم جانبا ، ولنتغافل عن الترجمة البالغة للشعر النثر تقول « وشعرت فى الحال » او « وانا هنا » ، ولنقتصر على الخطا الصريح فليس فى القطعة اشارة الى وعكة طفيفة ولا خطيرة ، وانما شيها انه كان يخامره شعور خفيف « بالقلق » ill at ease ولا كانت السيدة تخاطب فتاها الشاب فى متحف عاديات حتى تقع ابتسامته « على هذه القطع الأثرية » بل وقعت ابتسامته على المشتريات المتنوعة « bric-à-brack » التى اشتراها – فيما يبدو – لرحلته الطويلة •

وترجم بضعة ابيات من قصيدة « جيرونتيون » فى ص ٨٨ فقال :

« وبعد كل هذه المعرفة ، اى عذر تلتمسه ؟ عليك ان تفكر الآن فى التاريخ وفى دهاء فروعه ، وفى تدابيره

ونتائجه ، فقد يخدعك مخادع بطموحه النادر

ويرشدك بوحى من خيلائه ...

اذكر جيدا اننا لن ننجح بواسطة الخوف او الشجاعة •

فنحن نعلى من شان الرذائل ونمجدها على انها اعمال بطولية •

ونقحم علينا الفضائل خوفا من الجرائم الفاضحة •

هذه العبرات قد تساقطت من شجرة الحنق • »

يا اله العرش !! اى خطا لم يرتكب فى مدى هذه الأسطر القليلات ؟! اى كلام نسب الى اليوت هو منه برىء ؟! واى ركاكة هذه التى تقول : ننجح بواسطة الشجاعة ، اهذه لغة عربية يكتب بها مؤلف عربى ؟ ولكن مالنا وللغة العربية ؟ ان لها ربا يحميها .. ولكن ما بال اللغة الانجليزية ؟ وما بال اليوت المفترى عليه ؟ اليس ثمة من يحميه ؟! ان اليوت يقول :

« After such knowledge, what forgiveness? Think now History has many cunning passages, contrived corridors and issues, deceives with whispering ambitions, guides us by vanities... Think

Neither fear nor courage saves us. Unnatural vices are fathered by our heroism. Virtues are forced upon us by our impudent crimes. These tears are shaken from the wrath-bearing tree ».

وانى ليعجزنى ان احصر كل ما فى الترجمة من الخطاء واستسهل ان اقدم ترجمة كاملة غيرها ليقارن بين الصواب والخطا من يشاء ؛ يقول اليوت :

« اى غفران بعد هذه المعرفة ؟ تفكر ان للتاريخ مسارب ماكرة ودهاليز ومخارج مدبرة محكمة ، انه يضللنا بالمطامح الهامسة

وهو يهدينا ببهرج الغرور ... تدبر

لا الخوف منقذنا ولا الشجاعة • ان الرذائل الجانحة

انما تنجم عن بطولاتنا وان الفضائل لتفرض علينا من خلال جرائمنا الفاضحة

وان هذه العبرات لهى الثمرات المتساقطة من شجرة تنبت بالتمرد والاحتدام »

هذا ما قاله اليوت وهذا ما عناه ، ليس فيه ان للتاريخ فروعا ، ولا انها تتصف بالدهاء وليس ثمة مخادع يخدعنا بطموحه النادر ولا بطموحه المبذول ، ولا يرشدنا بوحى من خيلائه ولا من تواضعه ؛ فالمخادع هو التاريخ نفسه ذو المسارب الخفية والمداخل والمخارج المستترة ، وهو الذى يوسوس لنا بالمطامح فيدفعنا الى طرق الضلال ، وهو الذى يسخرنا وراء بهرج الغرور الزائف فيهدينا من حيث لا ندرى ولا نقصد ، الى سبيل الهداية والرشاد ؛ وهو الذى يعمى بصائرنا وابصارنا فلا نستطيع ان نوقن بان الشجاعة خير من الجبن او العكس ، لان اعمال البطولة قد تتمخض عن رذائل جانحة ، كما ان عليا الفضائل قد تتولد من الجرائم المنكرة ، ودموع الضعف والتهافت ربما كانت ثمار الثورة والاحتدام •

ويقول المؤلف فى ص ٢٣٧ فى ترجمة شاهد من « الغابة المقدسة : مقالات فى الشعر والنقد » •

« ان الناقد الفنى الخالص ، اى الناقد الذى يكتب ليفسر لونا من الجدة او يعطى درسا لمحترفى الفن ، انما نطلق عليه اسم ناقد بالمعنى الضيق • فقد يحلل المدركات الحسية والبواعث المؤدية لها ، لكن مرماه محدود كما ان مرانه العقل لا يخلو من الأغراض والنوايا • ويسهل علينا امام ضيق اهدافه ان نكتشف المحاسن والضعف لانتاجه هذا ، ومثل هؤلاء الكتاب قلائل ، ولنقدهم اهمية فى حدود امكانياتهم • ويكفينا فى هذا

الصدد ان نذكر اسم كامبيون . اما درايدن فقد فاقه في عدم مبالاته وخلوه من الاغراض (الذاتية) ، فبين لنا حريته العقلية . ومع ذلك فان درايدن او اى ناقد ادبي في القرن السابع عشر - لم يكن حر الفكر اذا ما قورن بروشفوكو على سبيل المثال ، فهناك الاتجاه الدائم نحو التشريع أكثر من القيام بالأبحاث ومراجعة القوانين المقبولة او قلبها رأسا على عقب ، ولكننا في آخر الأمر نعيد بناء المادة نفسها . ان العقلية الحرة هي التي تكرس كل مجهوداتها نحو البحث والاستقصاء .»

لو لم يكن للقارىء العربي من مصدر سوى هذا المصدر يقرأ فيه آثار اليوت لعجب من قلة عقل الانجليز الذين يجعلون من مثل هذا الخرف شيئا كبيرا ! او لظن بنفسه سوءا وانه لا طاقة له بفهم النقاد الانجليز ! فما هذا الذي بين يديه الا تخريف وهذيان . اما ما قاله اليوت فنصه هو :

«The purely 'technical' critic — the critic, that is, who writes to expound some novelty or impart some lesson to practitioners of an art — can be called a critic only in a narrow sense. He may be analysing perceptions and the means for arousing perceptions, but his aim is limited and is not the disinterested exercise of intelligence. The narrowness of the aim makes easier the detection of the merit or feeblenes of the work; even of these writers there are few — so that their 'criticism' is of great importance within its limits. So much suffices for Campion. Dryden is far more disinterested, he displays much free intelligence; and even Dryden — or any literary critic of the seventeenth century — is not quite a free mind, compared, for instance, with such a mind as Rochefoucauld's There is always a tendency to legislate rather than to inquire, to revise accepted laws, even to overturn, but to reconstruct out of the same material. And the free intelligence is that which is wholly devoted to inquiry».

ويا عجبا لمن يؤلف في النقد الأدبي الانجليزي وهو يجهل حتى معنى الفاصلة بين علامات الترقيم الانجليزية فيقول « هناك الاتجاه الدائم نحو التشريع أكثر من القيام بالابحاث ومراجعة القوانين المقبولة .. الخ » مع ان بين كلمة « البحث » وكلمة « مراجعة القوانين » فاصلة تدل على أن ما بعدها معطوف على الجملة التي سبقتها وان المعنى هو تقرير الاتجاه نحو التشريع بدلا من البحث ونحو مراجعة القوانين .. الخ واذا بلغ جهل المترجم باللغة الانجليزية الى هذا الحد ، فلا نرانا الا عاجزين عن حصر ما في القطعة كلها من اخطاء ، وتحريا منا لمنفعة القارىء ، ورحمة بالمغفور له اليوت المجني عليه ، نترجم النص كاملا لنبين انه بريء من هذا الهذيان العجيب . يقول اليوت :

« ان الناقد التكني الخالص ، ذلك الذي يكتب ليبين جديدا او ليلقي درسا على محترفي فن ما ، لا يمكن ان يسمى ناقدا الا على معنى ضيق ، فلربما حلل مدركات الحس والوسائل التي تحفز اليها ، الا ان غرضه محدود لا يرقى الى النشاط العقلي المنزه ، وضيق مقصده هذا يسهل عليه مهمة اكتشاف الفضل والضعف في الموضوع ، ولكن حتى هذا النوع من الكتاب قليل جدا - فله تجعل نقدهم ذا اهمية بالغة في حدوده . وهذا هو كل ما يمكن ان يقال عن كامبيون . اما درايدن فقد كان اكثر منه تنزها عن الغرض الى حد كبير ، وكان يدل بقدر كبير من الذكاء المتحرر ، بيد انه حتى درايدن - بل حتى كل ناقد ادبي من نقاد القرن السابع عشر - لم يكن عقلا على تمام الحرية اذا ما قيس مثلا بعقل كعقل روشفوكو ، فعندهم دائما ميل الى التشريع لا البحث ، والى مراجعة القوانين المقررة ، بل والى قلبها رأسا على عقب ، لا لشيء الا ليعيدوا البناء من المادة المنقوضة نفسها ، بينما الذكاء الحر هو ذلك الذكاء الذي يتوفر على البحث وحده .»

ليست المسألة اذن مسألتنا نحن كيف نكتشف محاسن الناقد ذي الغرض الضيق او مساوئه في سهولة او في صعوبة ، ولكنها مسألة الناقد الذي التزم بغرض محدود فسهل عليه اكتشاف المحاسن والمساوىء في الموضوع الذي يتعرض له . ولم يصف اليوت درايدن بعدم المبالاة بل بالتنزه عن الغرض التكني المحدود ؛ والغرض ليس نيات ذاتية كما تراءى للمؤلف فاضاف هذه الكلمة محصورة بين قوسين ؛ ولم يفصم اليوت بين كلامه في الجملة الاخيرة وبين ما سبقه كما فعل المؤلف ، بل لقد ربط بينهما باقوى رباط بادئا جملته بكلمة « and » التي تدل في بدء الكلام على ان الجملة التالية لها نتيجة للمقدمات التي سبقتها جميعا ، أو تدل على معنى قولنا بالعربية « هذا مع ان » ؛ واخيرا ليست المسألة مسألتنا نحن حتى ننقض شيئا ثم نعيد بناءه من جديد من انقاضه المتهدمة ، بل هي مسألة الناقد ذي الافق الضيق الذي يهدم ثم يعيد البناء الذي هدمه من نفس انقاضه ... كل هذا في اسلوب سلس متساوق لا في قفزات بجمل الخيارية هنا وهناك بغير سياق ولا رباط .

وفي شاهد آخر مقتبس من « أهمية الشعر والنقد » يقول في ترجمته (ص ١٤٧) : « ان ما تعنيه قصيدة ما بالنسبة لمؤلفها هو ما تعنيه ايضا بالنسبة للآخرين ، والحقيقة انه بمضي الوقت لا يعدو الشاعر ان يكون قارئا بالنسبة لمؤلفاته بعد ان نسي مغزاها الاصيل وما اعترى هذا المغزى من تغير اذا لم يكن قد نسيه . وعلى ذلك حينما اكد لنا رتشاردز ان قصيدة « الأرض الخراب » قد احدثت انفصاما تاما بين الشعر والمعتقدات برمتها ، فانني لست اهلا لرفض هذا القول باكثر من اى قارىء آخر . ولعلي أسلم باحد امرين وهو ان رتشاردز قد يكون مخطئا او انني لم افهم ما يعنيه . وقد يعني هذا القول ان هذه القصيدة هي اول انتاج يؤدي ما قد اداه الشعر في الماضي على اكمل وجه ؛ ويصعب علي ان اعتقد انه يقصد ان يسبغ على هذا المديح الذي لا استحقه . وقد يعني ايضا ان الموقف الحالي يختلف اختلافا جذريا عن اى موقف آخر قد ادى الى انتاج الشعر في الماضي : بمعنى اننا الآن لا نجد شيئا نعتقد فيه ، فالاعتقاد نفسه قد انتحب . ولهذا فقصيدتي هي اول قصيدة تجاوبت تجاوبا صائبا مع الموقف الحديث ، ولم

تدع مجالا للافتعال . ويتضح لنا في هذا الصدد ان رتشاردز قد لاحظ ان الشعر في استطاعته ان يخلصنا . »

جزاك الله يا فائق خيرا فقد اضحكتنا وسررتنا والله يجزيك ويرعاك . من قال لك يا صاحبي ان « انتحب » معناها « نفى نحبه » ؟ واى شيطان خبيث وسوس لك بهذا فضللك واتبعته ؟! وما بال كلمة « مات » لا تعجبك ؟! اتراها قديمة ؟ ... فالموت يا صاح اقدم منها .. ام تراها مبتذلة تجرى على لسان الحنوطي ولا تنبغي للاستاذ الجامعي ؟! فالحنوطي يا صاحبي والاستاذ الجامعي امام الموت يستويان ... وهبك لا تحب هذه اللفظة : افلم تجد بديلا منها في بحر اللغة العربية الذى ليست له حدود ؟! « هلك » مثلا او « فنى » او «اندثر» او ما شئت من الفاظ الموت والدمار : ان منظر عقيدة « تنتحب » لو منظر فا تق فريد

ثم اى معنى لهذا الكلام الطويل ان كانت مقدمته ان معنى القصيدة عند مؤلفها هو بعينه معناها عند الآخرين ؟ اهى شهوة « الرغى » عند اليوت أوحت اليه بان يقول ويقول في غير ضرورة للمقال ؟! .. وفيم تفريقه بين اهليته هو بوصفه مؤلف القصيدة وبين اهلية اى قارىء سواه ؟! ... واى مدح لا يستحقه اليوت في قول ناقده - على ما يزعم من فهمه - انه فعل ما فعله كل من سبقوه ؟!

لو كان اليوت سخيفا سقيم الوجدان والتعبير - وهو ليس كذلك - لما بلغ بالسخف والسقم الى كل هذه الحدود ... انه يقول :

« What a poem means is as much what it means to others as what it means to the author ; and indeeds in the course of time, a poet may become merely a reader in respect o his own works, forgetting his original meaning — or without forgetting, merely changing. So that when Mr. Richards asserts that 'The Waste Land' effects ' complete severance between poetry and all beliefs', I am no better qualified to say No! than any other reader. I will admit that I think that either Mr. Richards is wrong, or I do not understand his meaning. The statement might mean that it was the first poetry to do what all poetry in the past would have been the better for doing : I can hardLy think that he intended to pay me such an unmerited compliment. It might also mean that the present situation is radically different from any in which poetry has been produced in the past : namely, that now there is nothing in which to believe, that Belief itself is dead ; and that therefore my poem is the first to respond properly to the modern situation and not to call upon Make-Believe. And it is in this connection, apparently, that Mr. Richards observes that 'Poetry is capable of saving us ».

وهذا كلام واضح مفهوم مترابط ، حتى في جملته الاخيرة التى يعربها المؤلف هذا التعريب العجيب ... فلعل الشعر ان يخلصنا فعلا من مثل هذا الهراء السقيم يقول اليوت :

ان صاحب القصيدة بازاء معناها سواء هو والآخرون والواقع ان الشاعر قد يغدو ، على مر الزمن ، مجرد قارىء بازاء اعماله هو نفسه ، اما لنسيانه معانيه الاصلية ، او لمجرد التغير ان لم يكن للنسيان . ولهذا فانى حين اطلع على تقرير المستر رتشاردز بان « الارض الخراب » تستحدث « فصما تاما بين الشعر وبين جميع المعتقدات » لا اجدنى احق من غيرى من قرائها بان اقول كلا ! ولكننى اعترف بانى اعتقد ان المستر رتشاردز اما ان يكون مخطئا او اننى لا افهم معناه . فمن الممكن لقضيته ان تعنى ان القصيدة هى اول شعر ادى ما لو اداه الشعر الماضى كله لكان خيرا له : ولكنى لا اكاد اصدق انه كان يقصد ان يسبغ على مثل هذا المدح الذى لا استحقه ؛ ومن الممكن ايضا ان تعنى ان الوضع الحاضر مختلف جذريا عن كل وضع نتج فيه شعر في الماضى ، وهو انه لم يعد في الوقت الحاضر ما يعتقد فيه ، وان الايمان نفسه قد مات وان قصيدتى هى اذن اول قصيدة تستجيب لهذا الوضع الحديث استجابة مناسبة ولا تلجأ الى التمويه ، ولربما كان هذا السياق هو الذى دعا مستر رتشاردز الى ان يلاحظ « ان الشعر قادر على انقاذنا » .

فاليوت يعلم ان بين المؤلف والقارىء اختلافا في فهم القصيدة ، ولكنه يقرر ان حق القارىء يعدل حق المؤلف في قيمته ، وان المؤلف نفسه مع مر الزمن يتحول الى قارىء للقصيدة ، وانه ليس احق من قارئه بالموافقة او الانكار لراى النقاد ، الذين هم ايضا قراء .

ثم يرد على ناقده بانه - بمقدار حقه هو - قد حار بين معنيين محتملين لكلام ناقده ، اولهما انه اتى بما لم يستطعه الاوائل واستبعده تواضعا ، لانه مدح عريض يحسن لديه التواضع وليس كلاما فارغا ككلام مترجمه ليس فيه مدح بتاتا ، وثانيهما ان القصيدة استجابة مناسبة لحالة الخواء الوجدانى والعقيدى في عالمنا الراهن ، وهو معنى معقول ، تؤيده قرينة اخرى هى ملاحظة الناقد « ان الشعر قادر على انقاذنا » بمثل هذه الاستجابة المناسبة والتصوير الصحيح .

ولى شاهد ماخوذ من « الشعر والدراما » يقول المؤلف في ترجمته (ص ٣٦٨) : « ومن ناحية اخرى يتصدى الكثيرون منا للمسرحية التى يعلمون انها مسرحية شعرية وهم يشعرون باختلاف بين . ومن المؤسف له »

« هكذا » انهم يعودون القهقرى امام الشعر ، كما ان اقدامهم عليه قد يبعث على الاسى ، فهذا معناه انهم على اهبة الاستعداد للتمتع بالمسرحية وبلغتها كشيئين منفصلين . لهذا يجب ان يتم الاثر العام للاسلوب والايقاع في الاحاديث المسرحية سواء كانت نثرية ام شعرية ، بطريقة لا شعورية ... ،

هل فهمت شيئا ايها القارىء العزيز ؟! ان تكن قد فهمت شيئا فانى لا شك احسدك عليه ، لانى ارى في هذا الكلام الحيرة : حيرة المضمون وحيرة كاتبه وحيرة مترجمه على السواء .. واى حيرة اشد من انه يكون من « المؤسف له » ان يعود القراء القهقرى امام المسرحية الشعرية ، وان يكون اقدامهم عليها باعثا للاسى ؟! فما الذى يراد منهم اذن ؟ ان يقدموا رجلا ويؤخروا اخرى ؟! ام ماذا يفعلون؟؟! وان كان اقدامهم هذا معناه - قطعا وبالتاكيد - « انهم على اهبة الاستعداد

(البقية ص ٩٠)



من المجلات الفرنسية

اخترنا ، من بين ما نشر اخيرا فى المجلات الفرنسية المتخصصة ، آخر « كراسة » أصدرتها فرقة رينو - بارو فى أكتوبر ١٩٦٧ (العدد ٦٣) . تنشر هذه الفرقة التى تقدم أعمالها على مسرح « أوديون - تياتر دى فرانس » - وهو من المسارح التى تتولى الدولة الانفاق عليها ، شأنه شأن « المسرح الوطنى الشعبى » T.N.P. « والكوميدى فرانسيز » ، الخ ... - ستة من هذه « الكراسات » سنويا ، تعالج فيها موضوعات متعلقة بالعروض التى تقدمها ، الى جانب موضوعات اخرى تهم المسرح وآدابه وفنونه .

يعالج هذا العدد من « Cahiers Renaud-Barrault » ثلاث موضوعات رئيسية : الاول عن الكاتب المسرحى الامريكى ادوار آلبى E. Albee والثانى عن المسرح الامريكى ، والمسرح الامريكى الثورى بصفة خاصة . والثالث عن « المسرح والادب » ، وهو دراسة بقلم جان كوت J. Kott تنشر لأول مرة .

أجرى الصحفى الامريكى ويليام فلانجان W. Flanagan حديثا مع البى خلص فيه الى ما يلى :

يخصص آلبى ثلاثة او اربعة شهور من السنة لكتابة مسرحياته ، ولا يلتفت كثيرا الى العلاقة التى قد توجد بين الموضوعات التى يعالجها فى هذه المسرحية او تلك . كما يحب الموسيقى الجادة التى تؤثر كثيرا على طريقته فى الكتابة . يقول فى هذا الشأن : « اعتقد ان هناك علاقة بين البناء الدرامى للمسرحية ، الشكل والصوت والخيال الذى تتميز بها ، والبناء المماثل فى عالم الموسيقى . اذ يتعلق الامر ، فى كلتا الحالتين بالصوت والافكار والموضوعات . ولقد لاحظت ان مسرحياتى ، عندما تاخذ شكلا « مرضيا » تصبح شبيهة بالمقطوعة الموسيقية » .

يعجب آلبى بصمويل بيكيت اعجابا لا حد له . لكنه لا يذهب الى حد القول انا متاثر به . ذلك انه يفرق تفرقة تامة بين الاعجاب بكاتب ما والتاثر به . صحيح أنه معجب ببعض ما كتب برخت ؛ وتينيس ويليامز ؛ وجينيه ، وهارولد بنتر .... لكنه يقرر انه تاثر « بكل ما راه » . ر خضع لتاثير سوفوكليس ونويل كوارد N. Coward فى ان واحد .

كون آلبى ، مع مجموعة اخرى من كتاب المسرح الامريكيين : جماعة اطلقوا عليها اسم PLA . تساند هذه الجماعة ما يقرب من خمس وثلاثين كاتب ناشىء . ولقد اخرج آلبى ، بمعاونة افرادها ، بعض مسرحيات كان يود ان يراها على المسرح ولم يفكر احد من قبل فى اخراجها . ويقول انه اقدم على ذلك ، لا حبا فى الظهور ، وانما لاحساسه بان تلك مسئولية ملقاة على عاتقه .

يرى آلبى ان عملية الابداع الفنى عملية فردية تتم فى العزلة التامة ، ولا علاقة لها بحال من الاحوال بالعمل الذى يقدم للجمهور . يقول « كلما جلست امام الآلة الكاتبة لاكتب مسرحية ، حاولت ان ابعد عن ذهنى ، بقدر الامكان ، ذكرى ما كتبته من قبل؛ والتفكير فيما انوى كتابته ، ورأى الاخرين فى مؤلفاتى وفشل آخر مسرحية كتبتها او نجاحها ، ... انا الآن بصدد تاليف مسرحية جديدة ، واعتقد اننى لن اتاثر بالنجاح التجارى الذى احرزته مسرحية « من يخاف فرجينيا وولف » ؟ .. كما اننى لن اتاثر بما دار بين النقاد من نقاش حول « تينى آليس » .

وعندما سئل آلبى عن مسرحيته « تينى اليس » التى اثارت كثيرا من النقاش والجدل ، وان كانت قد لاقت قدرا لا باس به من النجاح صرح بان الجمهور الذى شاهد المسرحية فى عرض خاص لم يجد اية مشقة فى فهمها . لكن الراى المخالف ساد بعد ان رآها النقاد وكتبوا عنها .

هذا ، ولا يبدأ آلبى من فكرة او نظرية بعينها ، يحاول ان يجعل منها عمادا للعمل الفنى الذى يشرع فى كتابته ، بل يبدا بالشخصيات والوسط الذى تتحرك فيه . وعندما يجلس الى مكتبه ، يكون على درايه بما سيدور من احداث ، يكون قد اكتشف ماسيجرى على لسان الشخصيات بالضبط ، اكتشف كيف ستنتقل من موقف الى آخر ، كيف ستتصرف فى هذا الموقف او ذاك . ومن ثم تتسنى للمؤلف حرية التعبير ، تلك التى تجعل من شخصيات مسرحياته كائنات ذات ابعاد ثلاثة .

اخترنا ، الى جانب هذا الحديث الصحفى ، مقالا آخر عن آلبى ، بقلم بير دوميرج P. Dommerhues وعنوانه « وعى آلبى السحرية » .

يقول الناقد ان المسرح ، فى نظر آلبى ، مكان مختار للوعى السحرى . وان الكاتب المسرحى المثالى فى رايه ، هو ذلك الذى يجمع بين الوعى بالعالم الخارجى وسحر العالم الآخر . يصف آلبى هذا الكاتب بانه « ناقد اجتماعى وهب حدسا شيطانيا » : وهو لا ينظر الى المسرح على انه مكان يتيح فرصة للهرب من الواقع ، بل مكان يتيح للمرء فرصة للكشف عن ذاته امام العالم وكل مسرحية ، كما يقول ، محاولة جديدة لتغيير وجه العالم .

يقدم آلبى للقارىء او المتفرج صورة لامريكا الحديثة صورة تتسم بالقسوة والهدم والزيف انه يكشف ، ببصيرته الحادة ، عن كل الأساطير المحيطة بامريكا : اسطورة الحدود والعمل داخل عالم البيروقراطية .

والسعادة التي ينص الدستور على حق المواطنين فيها . وهو يدين بصفة خاصة تلك الأسطورة التي سماها « حلم امريكا » ، حلمها باراضي الغرب العذراء، وبامكانيات الفرد اللا محدودة . وانه لحلم مثقل بالخيال والوهم .

يهاجم آلبي المجتمع الامريكي بقسوة بل بوحشية بالغة . ويقول كاتب المقال انه يهاجم ، من خلال هذا المجتمع ، المجتمع الحديث باسره ، يحس المؤلف بالجنون الاجتماعي احساسا قويا عنيفا لكنه يضيف الى هذا اللون من الجنون جنونا آخر ذهنيا يختلط بالاول احيانا . لا شك ان للعلاقة بين جورج ومارتا ، في « فرجينيا وولف » طابعا مرضيا . ولقد اكد ذلك النقاد الفرنسيون، لكنهم فسروا الامر تفسيرا حرفيا اذ قالوا : لو ان جورج ومارتا انجبا ابنا حقيقيا ، لما احتاجا الى اختراعه . وما الطفل الذي يحلمان به الا ثمرة خيال يهذي صورة كاريكاتيرية ماساوية لحلم امريكا ، رمز للعجز عن التوفيق بين الواقع والخيال بين المرئي واللا مرئي ، بين الحقيقة والوهم . ويضيف بيير دوميرج الى هذا فكرة لم تعن للنقاد الفرنسيين: هذه النزعة السادية عند الزوجين لا تخلو من الحنان . وتحس مارتا في نهاية المسرحية بحاجتها الى الاحتماء بذراعي الرجل الذي اذلها واذلته .

يتمكن آلبي في كثير من الاحيان من الانتقال من المستوى القريب من الميلودراما الى مستوى الأسطورة ، لكنه لا يتعداه الى التجريد . وهكذا تصبح العلاقة التي يوحي بها بين الأسرة والعالم بين الجنون الاجتماعي والجنون الذهني علاقة جوهرية شبه مقدسة .وجود الأجداد يبعث على الراحة وان كانت الجدة هي الشخصية الايجابية الوحيدة . وجيل الآباء جيل شريف ، لكن : لا فاعلية له . انه يعكس كبت عصر التحليل النفسي . في عالم الآباء هذا الرجال سلبيون ، والنساء شرهات نهمات . اما جيل الأبناء ، هؤلاء الذين ولدوا في عصر الرفاهية والبذخ فهو جيل لا شرف له ولا فاعلية له، يشعر الأبناء بالنقص ، لذا يقعون نهبا لانفصام الشخصية . من يقدر على الحب فاقد لرجولته ومن اكتملت رجولته عاجز عن ان يشعر بالحنان والحب . والحب ، او بالاخرى ، محاولة الحب ؛ تزيد من الاحساس بالنقص .

في مسرحيتي « حلم امريكا » وفرجينيا وولف » يكاد الجنون الاجتماعي يختلط بالجنون الذهني اختلاطا تاما . والجنون هو النغمة السائدة دائما في مسرحيات آلبي . انه يغذي ويتغذى من التناقض بين الحلم والواقع وهو تناقض اساسي عند هذا المؤلف .

ويتحدث دوميرج عن آخر مسرحيات البي ، « ميزان دقيق » A delicate balance فيقول انها توازي «فرجينيا وولف» من حيث القسوة . اننا نجد فيها مواجهة لا تحتمل بين زوجين عجوزين وبعض من اصدقائهم جاءوا وحطوا رحالهم فجاة . ويبدا اللعب بالالفاظ والاحاسيس على حبال شدت فوق هوة سحيقة ؛ نجد في المسرحية مشاهد تستهدف الهدم ، وسخرية تباعد دائما بين الشخصية والموقف . تدور كل حركة في المسرحية وتتطور حول كناية ما ، مثلا كناية القط الذي تقتله احدى الشخصيات لانه لا يريد ان يحبها . ويتوصل البي الى التخلص من التركيزحول الدراسة السيكولوجية:

المسرحية تدور لا حول قلق فردي، بل حول قلق لا اسم له ولا سبب له خوف تشعر به كل واحدة من الشخصيات بشكل او بآخر . ومن البديهي ان الاحتفاظ بالتوازن في مثل هذا العالم امر عسير . ويختم كاتب المقال بقوله : ان البي استطاع ان يسرح عصر الجنون الامريكي ويقيم حوارا بين العقل واللاعقل ؛ لكن كل الرؤى التي قدمها ، بالرغم من قسوتها وتشاؤمها ، تفضي الى الأمل .

يتحدث بيير دوميرج في نفس هذا العدد ، عن المسرح الامريكي الجديد ، ممثلا في ثلاثة من ابرز كتابه : ليروا جونز Leroi Jonse وكينيث براون ، وجاك جلبر . ولنقف لحظة عند ما قاله عن ليروا جونز : الكاتب الزنجي الثائر الذي لا يتعدى الثلاثين والذي تحدث عنه الان جوفروا في مقال اخر بعنوان : « مسرح الثورة الزنجية » .

لا شك في ان ليروا جونز يعد من اكثر الكتاب وعيا بالخطوط الخارجية لكل واحدة من مسرحياته تدور حول جانب من الصراع العنصري الذي يهز امريكا حاليا . يرى جونز ان على المسرح ان يهاجم ويتهم كل ما يمكن ان يهاجم او يتهم . الرجل الابيض اول اعدائه ، لكنه لا يقصد ذلك اليميني المتطرف الذي يابى ان ينعم السود بفوائد ، بل وبمضار الحضارة البيضاء ، بل ذلك اليساري (وغالبا ما يكون يهوديا في الولايات المتحدة) الذي يحلم بادماج السود في المجتمع الامريكي القائم . وثاني اعداء جونز هو ذلك الزنجي الذي يسلك سلوك البيض ويتنازل عن شخصيته ليقلد الرجل الأبيض . ولا ينبغي ان يخجل الزنجي من زنجيته : انها احساس معين بالصداقة ، امكانية الجمع بين المتناقضات ، علاقة اصيلة بالعالم ، انسجام مع البشر والأشياء ، الخ .

يوافق جونز على الاندماج ، بشرط ان يتغير بناء المجتمع الامريكي ، بحيث يقوم على اسس اكثر ديمقراطية وروحانية . لا يفكر المؤلف في العودة بامريكا الى الوراء ، الى البدائية ، ولا في تاسيس مجتمع اسود داخل الولايات المتحدة ، ولا في محاولة العودة الى افريقيا . لكنه ينشد مجتمعا امريكيا موحدا قائما على اسس اجتماعية واقتصادية جديدة .

يرى جونز ان العنف هو السبيل الوحيد الى تحقيق هذا الحلم . والمسرح في نظره عنف ؛ دعوة الى العنف ، حلم بالعنف ، عنف في الفعل . واذا بلغ الامر ذروته ، تحتم على السود في مسرحيات هذا المؤلف ان ينزلوا الى الصالة ، ويختلطوا بالجمهور، ويذبحوا البيض . ان هدم امريكا وانهيارها قد يكونان اجمل مشهد يتمناه ليروا جونز .

(د . ساميه احمد اسعد)

من المجلات الروسية

لعل اجدر المجلات الثقافية والادبية الصادرة عن الاتحاد السوفييتي بالاهتمام هذا الشهر هى مجلة « الأدب السوفييتي » Soviet Literature » خاصة وان هذه المجلة قد افردت عددها الحالي (مارس ١٩٦٨) باكمله لتكريم الكاتب السوفييتي الأشهر مكسيم جوركى فى ذكرى ميلاده المائة .

وربما كان من اهم ما يميز هذا العدد هو التنوع والشمول ، والحرص على التوازن بين رسم ملامح جوركى من خلال اعماله الأدبية ومذكراته الخاصة وخطاباته الى الكتاب المعاصرين به ، هذا من ناحية ، وبين تحديد تلك الملامح من خلال الاخرين ومن خلال الدراسات النقدية التى تناولت اعماله ومن خلال خطابات الكتاب الأجانب اليه والآثار التى تركها الكتاب المعاصرين له والتى تحدثوا فيها عنه .
والى جانب ذلك نشرت المجلة بعض المقالات ذات الدلالة الخاصة كمقال لبوريس شخوكين (١٨٩٤ - ١٩٣٩) اول ممثل اسند اليه دور بيجور بليكوف واول من لعب دور لينين على المسرح ومقال عن اعمال جوركى فى السينما ، ونقلت المجلة كذلك بعض مانشر بمناسبة ذكراه وتسجيلات لاحتفالات المعاهد التى تحمل اسم جوركى بتلك المناسبة واحاديث مع مديرى هذه المعاهد ، يضاف الى ذلك كله ما حرصت عليه المجلة من نشر عدد كبير من صور جوركى التى تمثل مراحل حياته المختلفة وثبت باهم التواريخ فى حياته وبتاريخ صدور اهم اعماله ثم اوردت المجلة فى نهاية العدد تسجيلا لاسماء الذين منحوا جوائز جوركى سنة ١٩٦٧ .

والحق أن هذا العدد لا يأتى بجديد فاغلب الدراسات فيه معادة ، والجديد منها كلامها مكرور ومن ثم اقتصرت اهمية هذا العدد على انه سجل يجمع عددا لا باس به من الدراسات عن حياة واعمال كاتب واحد وان كان الانصاف يجعلنا ننظر باعتبار خاص الى الدراسة التى كتبها اناتول لوناخارسكى . والتى حاول فيها ان يجلى ما قد يظن تناقضا او تنافرا بين اكثر من نغمة فى العمل الواحد من اعمال جوركى ، كان يعرض قصة حزينة على خلفية جميلة تبعث البهجة فى النفس وحاول كاتب الدراسة ايضا ان يرصد لقارئه ذلك الحوار الذى لا ينقطع بين الفنان وبيئه .

يقول اناتول لوناخارسكى :

لعل ابرز الخصائص واكثرها دلالة فى حياة جوركى هو اننا نجدها قد انطلقت فى خط راسى ، انبثقت من الغور الأعماق من (الموات فى) القاع الخفيض للحياة الاجتماعية الروسية ، كما كانت قبل الثورة الى التحليق فى افاق لم يصلها غير القليلين فى التاريخ .

ولد جوركى فى اسرة فقيرة من طبقة العمال المحترفين للصناعة اليدوية ، ومن هذا المنطلق كان عليه ان يغوص الى ابعد اغوار الحضيض ، نفس ذلك الحضيض الذى طالما الح فى وصفه بالهام (متدفق) ، فكان عليه ان يمارس اشق انواع العمل اليدوى وكان عليه ان يعانى خيبة الامل فى اوقات البطالة وان يعرف الجوع . وان يصبر على الامتهان ووخز الأيام المريرة فى شبابه .

ثم انطلق جوركى بعد ذلك ، وكان قد وهب اجنحه ليحلق كباز فك من عقاله فى عالم من الشهرة شديد التالق .

لقد جرع جوركى المياه العطنة الراكدة فى قاع بحر الحياة فاعانه ذلك على سبر اغوار الحقيقة ومعرفتها . الحقيقة الكبيرة التى تنطوى عليها حياة الغالبية العظمى والتى تجرع جوركى مرارتها وقسوتها وراى من حوله الالاف المؤلفة يسعون فى الدرب الذى سار عليه قبلهم .

لازمه هذا الاحساس بالمرارة منذ سنوات حياته الاولى وازداد تاصلا واستفحالا بمرور الايام ، وادرك منذ الوهلة الاولى ان هناك اناسا طيبين بفطرتهم كان من الممكن ان يكونوا



(مكسيم جوركى)

اخيارا ولكن طواهم الشر تحت الحام ظروفهم واخرجهم عن طبيعتهم الانسانية ليزج بهم الى عداد الوحوش . وكان جوركى يحس انه واحد من هؤلاء المقهورين لولا انه لم يحن راسه لذلك الاحساس بالكآبة فلم تقهره الظلمة .

ومع ذلك هناك كتاب اخرون كثيرون ، بزغوا من الحضيض واضافوا الى الادب الروسى احساسا صادقا متاصلا وحادا بالمرارة والخطا رستنيكوف Resheinikov وليفيتوف Levitov على سبيل المثال وكانوا موهوبين حقا ، فلماذا طوى النسيان هؤلاء بدلا من ان يسمو نجمهن كنجم جوركى ان السبب هو ان فيض عقولهم وكنه روحهم شابها الظلمة والكآبة . فاذا لاح لنا احيانا بصيص ضوء خافت من خلال كتاباتهم سرعان ما احسسنا به يتلاشى فى غياهب ظلام كثيف يلف الحياة ويغلف العمل كله ، وعلى عكس ذلك عند جوركى ، اذا لاح لنا فى البداية - خاصة فى اعماله الاولى - شعاع مهتز ادركنا بعد حين انه ينبثق من قلب مشع تتالق فى داخله نجمة متوهجة .

ان نظرته العامة الى العالم تكتنفها ظلال كثيفة طالما سخر منها فى كراهية شديدة لكن تبقى نقطة الانطلاق عنده هى الايمان المتاصل بسعادة الانسانية والايمان بالمثالية .

ثمة عالمان مختلفان فى نفس فناننا:

رؤية لما يمكن ان يكون عليه البشر ، وكيف يمكن ان يكون الخير ثم معرفة واقعية لحقيقة الاشياء .

لقد لقى جوركى ، عندما كان طفلا، من الحنان الشيء الكثير من جدته ، ولم تغب عن اذنيه ترنيماتها مما حرك فى داخله ارهافا للموسيقى والشعر وفى مقابل هذا كان امامه عالم البؤس وحياة الضنك التى يحياها ، فهكذا ترصده عالمان شاسعان متناقضان تبدت له من خلالهما حقيقة الحياة المريرة من ناحية والحافز الى السعادة ونداء السلام ، ودعوة الحب ، والامل فى حياة على اشد ما تكون خلافا عن الحقيقة البربرية التى راها من ناحية اخرى .

هكذا بدا جوركى حياته وفى روحه تلك الرؤية المزدوجة ، احساس متدفق بالامكانيات الكامنة فى الانسان ، وحساسية مرهفة للحقيقة من حوله .

كانت حياة جوركى فى وقت من الاوقات عبئا يرزح تحته وينوء به كاهله ، تحولت تلك الحياة الى وحش كاسر يتنمر له ، وكثيرا ما واتته الفرصة وكاد خيط تلك الحياة الواهى ان ينقطع لولا عزم جوركى واصراره على مواصلة الحياة وخرج من ذلك العراك بحصيلة وخبرة من التجارب عن ماهية الحياة كما خلقها النظام البورجوازى لاغلبية البشر ، واغلب الظن ان هذا هو السبب فى انه اختار لنفسه ــ وقد اصبح كاتبا مرموقا اسم جوركى ــ المرير او بائع المرارة ــ كاسم ادبى Nom de Plume ، وكانه يقول للقارىء انا كاتب مرير ، اعددت لكم نبيذا مرا لتجرعوه ، وكلماتى اليمة الوقع على الاذان .

غير ان مئات الدراسات النقدية التى ظهرت بعد ان ذاعت شهرة جوركى فجاءت كانت تقول عكس ذلك ، لست مريرا بل عذبا كتاباتك تفيض بالعذوبة الحقيقية فى البهجة الصادقة للحياة ، متالقة وباعثة للامل .

ومع ذلك خلت اعمال جوركى الرومانسية الاولى من التصوير المباشر للسعادة بل ان نهايات ابطاله غالبا ما كانت نهايات تعسة .

اما ثمرة السعادة عند جوركى فلا تمكن فى تصوير الانتصارات ، ولا تنبثق من ترانيم التسابيح وانما تنادى ايقاعاتها من النسيج المحزن لقصته عن الحياة كما هى حقيقة ، لان المرء الذى لاحظ له من الارهاف للادب سوف يشعر بان كاتبنا يقول له : هذه هى الحياة يا رفاق ، دعنا نجلس، ونبكى حظنا بجوار مياه بابيلون الداكنة ، حيث القت بنا رياح القدر، لكن الحق ان ما تنبض به اعمال جوركى ليس هو مرارة الياس القائلة : لعينة هى الحياة ، ولعنة على نفسى ، وانما ما يقوله جوركى فى الحق : هذا ما قدمتموه للحياة .. وهذا هو الانسان الذى خلقته واطعمته الحياة، يخالط هذا ايمان جوركى الدافق بالطبيعة وبسحر الحياة وثقته المتينة فى انها يمكن ان تكون اشد روعة واكثر سحرا .

لقد رسم جوركى البواقا الكئيبة امام خلفية لم يخلقها كاتب اخر قبله على الاطلاق ، بحر ضاحك وشمس حنونة ونضرة مخملية ، ومناظر ليس لها من حدود وانهار عظيمة طبيعة خلابة لا يستطيع تصويرها والتغنى بها الا جوركى الشاعرة الساحرة بن يعيش فى هذه الطبيعة الساحرة الوحوش والادميون على السواء ،ومنذ الوهلة الاولى يبدو فيها الانسان والحيوان وكانهم ادوات للمعاناة ، ولكن القصد من هذه المعاناة هو ان ينبههم اعتصار الالم الى ما يتهددهم من اخطار ثم لتكون امامهم الفرصة ان يسبروا كل انواع البهجة الرفيعة ، وان المرء ليقرا اعمال جوركى ، ويتمثل الظلال القاتمة التى رسمها امام تلك الخلفية الزخرفية التى شكلت من ذهب فلا يبتهج قلبه فحسب وانما يحس وكانه يمشى الهوينى على طريق سندسى وفى نفس الوقت يشعر بدمائه تغلى لان المخرج لا يكون الا بكفاح ونضال مضن .

لقد كان الصراع فى نفس الفنان بين ما هو كائن وما يمكن ان يكون هو ملهمه فى تصوير ما تنطوى عليه الحياة من تناقض فى اغلب الاحيان ، اللذة فى الالم على ان يكون الالم وسيلة للخلاص ، وبهجة الامل التى تواكب عذاب العمل ، لكن الحق ان هذا التناقض الذى صوره جوركى ليس تناقضا بقدر ما هو مزاوجة وتوفيق بين جمود الواقع وتطلعات الكادحين من ابناء وطنه .

لقد قيل ان جوركى يكتب ادبا اجتماعيا ، فماذا كانت وجهة نظره عن طبقات المجتمع المختلفة ، وماذا كان الاثر الذى طبعته كل من تلك الطبقات على عقله .

كان جوركى شديد الوله فى حبه لعامة الناس ولا سيما المعدمين منهم من فلاحين وعمال ، بالغ الشفقة عليهم منصفا لقضيتهم ، فاذا صور شرورهم وجنوحهم ووحشيتهم لم يفعل هذا ليقول انهم اشرار بفطرتهم او ان ذلك لعيب فيهم وانما ليقول انهم اصبحوا كذلك بسبب الظروف المحيطة بهم ، الهائمون منهن والتائهون السابحون مع الاحلام المخربون منهم والضحايا ، والسلبيون الجامدون كلهم كان من الممكن ان يتحولوا الى مواطنين مثاليين لولا تلك الظروف . فاذا لامهم على جبن فيهم او خسة او طمع كان ذلك لتجسيد قسوة تلك الظروف لا لادانتهم .

وينتقل جوركى بين الطبقات المختلفة فى مجتمع ما قبل الثورة ، وانتقل من الرجل المادى الجشع الى اللص الذى يبنى امجادا على اكتاف الاخرين ، وفى وصفه لهؤلاء لم يستسلم للحقد عليهم بما يضع غشاوة على عينيه تحجب عنه وضوح الرؤية بل نفذ ببصيرته الى دقائق حياتهم والى اغوار وجدانهم فجاء وصفه لهم على درجة من الصفاء والنقاء لم يصلها ولن يصلها من بعده كاتب آخر .

وانتقل الى المتعلمين والمثقفين ووضع لهم تعريفات خاصة المثقفون الخلاقون وهم اولئك الذى كرسوا انفسهم لافناء حياتهم فى خدمة العلم والفن فى شغف واعجاب حقيقى بعملهم. وعندما وصفهم اغمض عينه عن بعض سخافات لهم ليظهر خدمتهم الحقيقية للثقافة ، لكنه كان قاسيا شديد البطش بالمدعين منهم،

اولئك الذين حاولوا ان يذرفوا دموع التماسيح على بؤس الناس ، والذين ابتدعوا السفسطة لاخفاء العدالة ، كل هؤلاء وسمهم جوركي بسياط كلماته النارية وخلف على جلودهم جراحا لن تندمل ابدا .

وتوجه الى اصحاب رءوس الاموال . كان ماركس وانجلز يتغنيان بالطاقات الخلاقة عند البورجوازيين ، وقد مجد جوركي هذه الطاقات الفعالة ايضا عند اصحاب رءوس الاموال واشاد بهؤلاء الذين اطلقوا السفن والمراكب فى الفولجا ليبنوا المصانع والذين استطاعوا ان يحولوا حماسهم الى عمل ، لكنه استطاع ان يستكنه حقيقتهم بنظرته الديالكتيكية ، قبل ان يعرف ماركس، فنفذ ببصيرته الى الغاية التى تنطوى عليها اعمالهم وجهودهم فوجد ان تلك الجهود وان الفوائد التى حققوها ودابو على تحقيقها مدموغة بذلك الطابع الرذيل :

المنفعة الشخصية والاستغلال .

وشن جوركى حربا لا هوادة فيها على اصحاب الأراضى وعلى بيروقراطية موظفى روسيا القيصرية ، وحاول فى شبابه ان ينحى منحا آخر بثورته فالتحق باحدى الجماعات الثورية والتقى بالثوريين ، واثار الشكوك من حوله فروقب مراقبة دقيقة وقبض عليه وسجن مرات كثيرة لأن الشرطة فى ذلك الوقت كانت شديدة الحساسية على نحوها الخاص فوجدت فى جوركى عدوا شديد الباس .

كان جوركى من نمط المحتجين فاحب هذا النمط من الناس ، اولئك الذين راهم كاوتاد مربعة لم يستطيعوا ان يؤقلموا الثقوب المستديرة التى منحت لهم فرفضوا الحياة لانهم وجدوا انفسهم وقد اسقطوا منها ، لا لأنها اتسعت عليهم وانما لأنهم كبروا عليها فلم تعد تلائمهم . رفضوا الحياة غير انهم لم يجدوا موضع قدم خارجها لكى يتمكنوا من الوقوف ويستجمعوا قوتهم لقهر الحياة .. هؤلاء الذين تمتعوا بقدر كبير من الاخلاق السامية وبقدر يسير من القوة الطبيعية .

والتتن جوركى بالمتجولين وآثاره فيهم انهم يعيشون خارج المجتمع ، هو قد لفظهم او هم قد اسقطوا انفسهم منه ، لان الرجل المتجول يضيع ثروته ويفقد هويته ويفقد شخصيته المدنية لكنه يصبح بعد ذلك حرا الى ابعدحدود الحرية يعيش كذئب البرارى الذى يرد بوحشية على اى تهديد ، وهو دائما على استعداد لحماية نفسه .

وقد ادرك الماديون انفسهم ان ذلك المتشرد الذى القى عن كاهله كل قيودهم قد اصبح يتمتع بشخصية جذابه آسرة . وقد صور جوركى مرة سحر تلك الشخصية فى نفوس الماديين بمقابلة بين محام يتمزق عندما يدرك فى لحظة انه ـ وهو رجل من رجال الطبقات الرفيعة فى المجتمع ـ قد تحول الى وحش مستانس مثقل بالخطايا ، الطلق الحر ، فقير لكنه لا تثقله الهموم وبين رجل متجول ينطلق كانه الهواء تنتظره زوجه واطفاله ، كلهم بسطاء قانعون سعداء .. لقد اثارت هذه الصورة اناسا كثيرين فقالوا ان فى قلب كل بطة داجنة فى المزرعة صدى لايامها الأولى عندما كانت بطة برية ، وان تلك البطة الهادئة يهيجها ان تحرك لها بطة برية جناحها على راسها والد وضع جوركى البطة البرية امام البطة المستانسة وعرض على الناس ما كان بينهما .

ولم يشا جوركى ان يخمد الثورة الرومانسية المتاججة فى نفس المتشرد ، فلم يشا ان يكون كطائر البرقش يحاول اغراء الطيور الاخرى بمختلف الوان الكلمات ، وكذلك لم يشا ان يكون رسولا كلوقا يشفى الناس ، فقد قال مرة عن لوقا انه على استعداد ان يشفى رجلا يعرف ان اول شئ سيفعله هو انه سيقتل من شفاه ، لعله فكر فى ان يعالج ذلك المتجول لكنه كان شديد الحساسية والحرص على ان لايمس عالمه حتى لا يحرمه منه .

وبتامله لهؤلاء المتشردين عن كثب، ودراسته الحميمة المخلصة لهم وجد انهم يندرجون تحت نوعين ، فبعضهم لديه النزعة للتحول الى اسود ونمور ، وهؤلاء هم رؤساء عصابات اللصوص والعاهرات و «فتوات » الأسواق القذرة ولديهم دائما النزعة الى الجريمة لانهم انتشوا بعضلاتهم المفتولة فتحولوا الى بلهاء لا يستطيعون الحياة الاجتماعية ، هم وحوش كاسرة لابد من القضاء عليهم .

وهناك نمط آخر بالغ الروعة صوره وجسده فى شخصية كونوفالوف ، شديد الحساسية حالم لا يفيق لكنه استنزف كل قوته فاغرق نفسه فى الشراب واصبح متشردا هائما لأنه لم يستطع ان يحول آماله الى واقع ، وفى نهاية الأمر قاده الياس الى الانتحار . امثال كونوفالوف فى نظر جوركى اناس طيبون يمكن ان يتحولوا الى مثقفين من نوع عاجز لا يصلح للكفاح ، ومن ثم لم يكن من المجدى اعادتهم الى المجتمع.

غير ان الخروج من المجتمع فى نظر جوركى ليس هو الحل المثال وانما لابد من تغيير النظام .. وهكذا استطاع جوركى ـ فى ضوء ومضات سريعة عابرة ـ ان يرى الدور الثورى للبروليتاريا ، وقد سعد بهذا الكشف وتغنى به فى رواية « الأم » .

لقد احس ملايين الملايين من رجال ونساء على مختلف اعمارهم ولغاتهم ومجتمعاتهم فى العالم كله احسوا بانفسهم فى هذا الكتاب ، فاصبح كتاب البروليتاريا الأثير فى العالم كله ، فقد حدثهم عن العامل الروسى وكفاحه ضد القيصرية بما ملك عليهم قلوبهم وحرك الخير فى نفوسهم .

اسر عامل المصنع جوركى بطاقاته الخلاقة الدافقة ، واحساسه بالعمل الجماعى واستعداده للنظام ومزاجه الثورى ونشاطه المتفجر، وروحه القوية، وقد جعل الحب الذى وهبه جوركى للعامل ، جعل منه النبى الأخير بين هؤلاء الذين تنباوا بجيشان العالم ، والكاتب الاول الذى اتجه الى حركة البروليتاريا ليقول لهم : انكم تدخلون العالم لتتقلدوه .

هكذا زرع جوركى فى كل قلب غصنا اخضر ، وغنى انشودة ترددت فى كل قلب شريف ، ورددها كل من اوقد المشاعل لثورة المستقبل ، غنى لطائر الباز « Falcon » وطائر النوء «Stormy Petrel» وكلاهما رمز لـ صور كفاح الكادحين ووهبهم فى الثورة والتدفق فتحولت اناشيده الى زهور زاهية لن يخبو بريقها ابدا . جود العاشق وسخائه فلم يضنوا عليه بالبقاء والخلود .

« كمال ممدوح حمدى »

لوحة الغلاف



الاسرة ـ للفنان عمر النجدى
تصوير عبد الفتاح عيد

اقام الفنان عمر النجدى معرضين متتابعين احدهما اقيم بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى جمع انتاجه الاخير من النحت والحفر والخزف والآخر اقيم بقاعة الفنون الجميلة بالقاهرة شاملا لانتاج هذا الفنان الذى تنوعت مواهبه كمصور ونحات وحفار وخزاف يعالج كل الخامات بمقدرة ووعى بالاسرار التشكيلية لكل خامة ·

ولد عمر النجدى سنة ١٩٣١ وتلقى تعليمه الفنى بكلية الفنون التطبيقية ثم سافر الى روسيا وايطاليا ووقف على احدث الاساليب الفنيه فى الاداء ودرس كافة الاتجاهات ولكنه ظـل يصطحب فى دراساته نظرته المصرية ويتابع البحث فى اسرار التراث وسواء استوحى الفنان الصور والمشـاهد الشعبية او عمد الى التجريد فانه يكشف لنا دائما عن مقدرته وتمكنه ·

ولوحة الغلاف التى تمثل وجهين من الوجوه المألوفة عند عمر النجدى تدل على امتلاكه لطاقات الالوان بما فيهما من حياة وغناء ·

الغلاف الخلفى

الفنان التي [illegible] عن حزن [illegible] يودع اللون فى لوحاته المصورة ارهف مشاعره

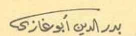


سيدة جالسة للفنان /كمال خليفة
تصوير عبد الفتاح عيد

كانت اعمـاله فى معارض القاهرة منذ سنوات تحمل أملا فى نحات كبير غزير العطاء ··· ولكن ظروفه الصحية كانت تحجبه عن هذا العطاء ثم لا يلبث ان يعود ·

تمثال السيدة الجالسة من اعمال النحات السابقة على تماثيله المسطحة للطيور والاسماك نرى فيه عناية الفنان بعنصر البناء ورسوخ الكتلة وتحوير الشكل الانسانى من اجـل بلاغـة التعبير ·

مازال كمال خليفة يبحث فى جوهر الاشكال عن صيغ جديدة لرؤاه ومن اجل اعماله الاخيرة ببينالى الاسكندرية استحق احدى جوائز النحت فى هـذا المعرض ·


بدر الدين أبو غازى